

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y
performance de la cueca urbana en Santiago de Chile
durante el período postdictatorial (1990-2010)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Christian Spencer Espinosa

Directores

Salwa El-Shawan Castelo Branco
Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2015

***¡Pego el grito en cualquier parte!.* Historia, tradición y
performance de la cueca urbana en Santiago de Chile
durante el período postdictatorial (1990-2010)**

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor con Mención Europea
Universidad Complutense de Madrid – Universidad Nova de Lisboa

CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA

Directoras

Salwa El-Shawan Castelo Branco
Universidad Nova de Lisboa

Victoria Eli Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

Febrero, 2015

Esta investigación está dedicada a los músicos de cueca de todos los tiempos. A los que figuran en los discos y a los que no han sido historiados. A ellos ofrezco mi trabajo en señal respeto y admiración por su consecuencia y lealtad con el alma y cuerpo de la chilena. Especialmente a Don Carlos Navarro Espinoza, el Pollito, por permitirme conocer su vida y brindarme su confianza y amistad durante todos estos años de trabajo

Dedico también este trabajo a mi madre, Carmen Luz, albor de mi vida y fuente inagotable de ideas y pensamientos; a mi padre Alan, por su interminable curiosidad sobre el mundo, su amor por la guitarra y su sempiterno sentido del humor

Y a Natalia, mi esposa, compañera y hermana de todas mis aventuras. Por todos estos años hermosos que hemos pasado juntos y por sus consejos y conversaciones sin los cuales no habría podido terminar este trabajo

Agradecimientos

La larga duración del trabajo realizado para esta tesis ha implicado al apoyo constante o puntual de una decena de personas e instituciones. Quiero agradecer en primer lugar a aquellas personas vinculadas a la escena de la cueca urbana que me facilitaron datos, documentos, imágenes y experiencias para integrar a esta investigación. A Bernardita ‘Beny’ Hernández por la información proporcionada sobre la *Casa de la Cueca* y su entusiasmo, generosidad y constante invitación a participar en múltiples noches de cueca santiaguinas. A Felipe Solís por su cooperación intelectual durante mi trabajo de campo en Valparaíso y por facilitarme su colección privada de discos de cueca para fotografiarla. También por su colaboración fundamental en la realización de mi libro *Cronología de la Cueca Chilena. Fuentes para el Estudio de la Música Popular Chilena (1820-2010)* y por permitirme disfrutar de sus conocimientos y conversación estos últimos años. Al músico René Alfaro Parra por respetar mi trabajo e introducirme en el mundo cuequero con cariño y paciencia. A Andrés Pinto por su leal amistad, por enseñarme los primeros pasos del canto gritado y por acceder a formar un dúo de cueca conmigo en Madrid, España, en mis primeros años como músico cuequero. A Luís Parra Fuentes por compartir sus conocimientos estéticos sobre cine social, por ayudarme a hacer el *biopic* de Don Carlos ‘Pollito’ Navarro (sin estrenar) y por obsequiarme sus documentales para usarlos en esta tesis. También a Carlos Godoy, miembro de Los Chinganeros, por acceder a conversar conmigo acerca de su experiencia familiar y por facilitarme fotos de los años 90 donde aparecen músicos importantes de la historia de este género. Finalmente, a María Sánchez, fallecida en 2014, mujer de radio y productora de cueca, amante y promotora del “folclor” por muchos años, por permitirme conversar con ella sin tapujos y prestarme discos para complementar mi trabajo de campo en Santiago. A ella, a don Marcial Pavez (m. 2010), músico de Los Hermanos Campos, y a don Luís ‘Baucha’ Araneda (m. 2014), de Los Chileneros, les deseo un viaje maravilloso de vuelta a las raíces que los vieron nacer y crecer.

También deseo agradecer a académicos e investigadores que apoyaron mi trabajo y le dieron seguimiento de diversas maneras. A Hiranio Chávez por facilitarme el Oficio N°4878 emitido por la Cámara de Diputados de Chile el 15 de marzo de 2000 (utilizado en el capítulo 2). A Rodrigo Torres por conversar conmigo y compartir sus reflexiones

acerca de la cueca, además de darme la oportunidad de mostrar mi trabajo como doctorando y profesor en la Universidad de Chile. A Micaela Navarrete por facilitarme materiales sobre cultura popular que me fueron útiles al comienzo de mi investigación de archivo, y a Víctor Rondón por recomendarme bibliografía, libros y artículos suyos que me hicieron pensar por primera vez en la idea de “tradición oral”, allá por el año 2005. A Rodrigo ‘Che’ Sandoval por permitirme consultar las cuecas de la Colección Mauricio Salinas del Archivo de Música Popular de la Pontificia Universidad Católica (AMPUC) y a César Albornoz por compartir parte de su extraordinario trabajo con fuentes primarias relativas a la historia de la música popular en Chile. A Marco de Freitas por traducir el resumen de la tesis al portugués. A los investigadores Beatriz Rossells y Octavio ‘Pepe’ Sánchez por ofrecerme su visión acerca de la cueca en Bolivia y la región de Cuyo, respectivamente, que me ayudó a darle un sentido más local a mis reflexiones. Y a mis directoras Salwa El Shawan Castelo Branco y Victoria Eli Rodríguez, por leer mi trabajo y guiarme en los momentos de dificultad y ausencia. A Victoria por su apoyo incondicional en todas las etapas de la tesis y a Salwa por la lectura crítica de mi trabajo que me ayudó a crecer intelectualmente.

Quiero expresar también mi agradecimiento a aquellos que colaboraron con mi trabajo de campo y archivo, ayudándome a filmar, conseguir permisos, acceder a lugares privados o conseguir datos que fueron utilizados total o parcialmente en esta investigación: a María Elena Tobar y Malucha Subiabre por ayudarme en las filmaciones y cuestionarios de *Abril Cuecas Mil*, a Carlos Martínez por poner a disposición de la Sociedad Chilena de Musicología la información relativa a las series discográficas *El Folklore de Chile* y *El Folklore Urbano* de EMI Odeón, a Luís González y Osvaldo Cádiz por permitirme acceder a sus colecciones de discos para el proyecto *Cronología de la Cueca Chilena* (2011), y a Héctor Becerra por aprobar mi asistencia, filmación y cuestionario en el evento *Abril Cuecas Mil* durante el año 2009. Todos ellos forman parte de la red de apoyo inesperada que un trabajo de esta naturaleza posee y cuyo reconocimiento considero necesario.

Esta tesis se benefició también de múltiples proyectos y estancias de investigación realizadas paralelamente al proceso de trabajo de campo y escritura. Quiero agradecer en primer término al *Institute of Latin American Studies* Teresa Lozano de la Universidad de Texas por invitarme a dar una conferencia (2012) y permitirme acceder

a sus fuentes relacionadas con la geografía de la música popular, especialmente a Robin Moore y Carla Lañas por coordinar mi visita y brindarme su valioso tiempo. También a Sara Cohen del *Institute of Popular Music* (IPM) de la Universidad de Liverpool, por su ayuda para la elaboración de uno de los capítulos de esta tesis y por la gestión de mi estancia, así como al Ministerio de Educación del Gobierno de España que me dio la subvención de movilidad que permitió dicho viaje. Al Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile (CNCA) por el financiamiento del proyecto *Comunidades imaginadas y redes de sociabilidad. Ensayo sobre la historicidad y el género en la cueca chilena actual (1990-2009)*, que me permitió la elaboración de varias secciones de esta tesis así como de otros textos que espero publicar en el futuro. Y finalmente al Ministerio de Planificación del Gobierno de Chile que me dio la oportunidad de gozar de la Beca Presidente de la República durante los años 2005 y 2009 con la cual completé la mayor parte de mi estancia en la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nova de Lisboa.

Me siento también en deuda con múltiples personas que perteneciendo a instituciones o archivos, tuvieron para conmigo un trato amable y generoso que no era parte de sus obligaciones cotidianas. A Elisabeth Le Guin y Barbara Van Nostrand por su ayuda para dar una charla en la Universidad de California con sede en Los Angeles (UCLA) y obtener material bibliográfico durante mi estancia en esa ciudad (2011, 2014). A Juan Carlos Oyarzún Altamirano y Gloria Cadican Varas del Departamento de Documentación del Consejo Nacional de la Cultura, quienes me facilitaron con diligencia y amabilidad las estadísticas culturales de los ganadores de los premios FONDART desde 1992 (2010, 2012). Al departamento de informaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) por facilitarme información de carácter público relativa a los derechos de autor y derechos conexos de los músicos de cueca (2010-2011). A Jamy Benavides de la AMFOLCHI por enviarme digitalizados los artículos N°7 y N°8 (1985 y 1986) de la revista *El Arado* (2014). Y finalmente, de manera especial, al equipo organizador del Campeonato Nacional de Cueca Arica que permitió la realización de mi trabajo en terreno en esa ciudad el año 2009, especialmente a los coordinadores Nancy Manzano, René Vera, Rodolfo Hernández, Manuel Celis (Club de Rodeo “Gil Letelier”), Miguel Lastra, Iván Amor y otras personas que apoyaron mi estancia y me permitieron moverme a mis anchas para investigar la forma y fondo de este evento de importancia nacional. A todos ellos les doy las gracias por su trato

desprejuiciado hacia mi trabajo en un momento en que la intensidad del mismo me impidió corresponderles con justicia toda su cortesía.

Finalmente, quiero agradecer a mis amigos cercanos que tuvieron la paciencia de escuchar mis aventuras y cuitas durante estos más de siete años de trabajo intelectual. A mi fiel amiga Daniela Carrasco que en 1994 me re-enseñó a bailar cueca sin prejuicios y me permitió valorar su importancia como baile sin reglas ni estereotipos. A Rodrigo Henríquez por la noble amistad de toda una vida, a Juan Antonio Sánchez por hacerme preguntas difíciles y acompañarme a todas las cafeterías de Madrid y a Juan Pablo Aguayo por su ejemplo constante de emprendimiento, alegría y lealtad durante todos estos años de búsqueda musical latinoamericana. A Mauricio y Mariana, regentadores del Bar *El Regreso del Winnipeg* en Madrid, por permitirme cantar ahí entre los años 2009 y 2010, así como a don Víctor Painemal, dueño de *El Rincón de los Canallas*, por autorizarme a ‘pegar el grito’ en el barrio de San Diego durante casi todo un año (2012-2013). Y también a mis hermanos músicos del grupo Los Príncipes, con quienes tuve el agrado de tocar y grabar cuecas urbanas durante casi tres años en distintos sitios de la capital y del país. A ellos agradezco sinceramente su paciencia para hablar conmigo de todo tipo de temas cuequeros y especialmente su alegría y desprejuicio con el que enfrentan la cueca chilena. Gracias a Jean Paul, Gonzalo, Eduardo, Samuel y Diego por tantas horas de música, vino y caminatas por la desconocida ciudad de Santiago.

Finalmente deseo consignar un reconocimiento a mi familia en Chile: Carmen Luz, Alan, Ronald, Carola, María José, Martina y Rosa, por su paciencia en mi largo proceso de investigación y escritura, por sus palabras de respeto hacia mi pasión académica y por apoyarme con los aspectos administrativos que no puede realizar estando fuera del país. Dedico el resultado de esta investigación especialmente a mi madre, Calú, que durante el desarrollo de esta tesis enfermó y partió a otro universo dejándome una estela de amor y cariño que vive en mi memoria y mi piel. No tengo palabras suficientes para explicar aquí la enorme importancia que tuvo y tiene aún en mi proceso de formación intelectual mi madre, así como la influencia que ejerció en mi amor hacia la música y la investigación durante mi etapa pre-universitaria. Quiero creer que todas las horas de trabajo que me privaron de su presencia me serán devueltas por la vida de alguna manera mágica y misteriosa resarcando así las inexplicables tiranías de la vida.

Termino mis agradecimientos con un sentido abrazo a mi esposa Natalia, cuya presencia estos últimos años cambió mi vida y me hizo más reflexivo y menos engreído. A ella le agradezco su cariño y pasión por la música y su compromiso ético con la historia y la investigación. Y también a mi hijo Lautaro cuya breve existencia me hizo creer que podía cerrar todo este proceso sin perder la vida en el camino.

Resumen en español

La cueca urbana es una práctica social de canto y baile aparecida en la década del 30 del siglo XX en Santiago de Chile y luego desarrollada como escena musical durante el período posterior a la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Se caracteriza por ser un modo de cantar, una forma de interpretación instrumental y una coreografía en la que convergen intérpretes, parejas de baile y audiencias. Comprende además una práctica performativa derivada de una tradición musical específica que se inserta en contextos de sociabilidad festiva y participativa donde se crean redes sociales. Estas características la diferencian de otras cuecas conocidas en el país desde el siglo XIX, como la llamada ‘campesina’ o ‘folclórica’ desarrollada al alero de la industria discográfica durante gran parte del siglo XX.

El objetivo de la presente investigación es estudiar los cambios ocurridos en la “tradición” y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile entre los años 1990 y 2010. La tesis se desenvuelve en torno a tres ejes analíticos ubicados en distintos momentos del tiempo: (1) *Autoritarismo, cultura popular y nostalgia* o la recuperación nostálgica de la cueca urbana (1990-2010) y su desarrollo como práctica social integrada a la *cultura popular* urbana postdictatorial (1973-1990); (2) *Tradición, repertorio, sociabilidad y localidad*, o la gestación y desarrollo de la “tradición” oral de la cueca urbana, su repertorio y forma de sociabilidad local (1930-1970, 2000-2010); (3) *Participación, performatividad y performatividad*, que trata el modo en que la performance articula los conocimientos, prácticas y repertorio de la cueca desde el punto de vista del dominio técnico y teatral de la música (performatividad) y sus consecuencias sociales (performatividad) (1990-2010). Cada eje posee dos capítulos que describiré más abajo.

La tesis corresponde a una *etnografía musical* sustentada en trabajos de campo en Santiago de Chile durante los años 2008, 2009 y 2010, cada uno de 3 a 6 meses. Para integrar la experiencia obtenida en éstos adopto el enfoque interdisciplinario que combina las perspectivas de la sociología urbana, los estudios de música popular y la etnomusicología (“etnomusicología urbana”). Complemento este enfoque con: a) información histórica, cuantitativa y cualitativa obtenida a partir de fuentes de archivo y

electrónicas, especialmente de revistas y diarios del período 2000-2010 (aspectos históricos); b) información obtenida de observaciones participantes y no participantes y entrevistas en profundidad con pauta semi-estructurada (aspectos cualitativos); c) Información estadística descriptiva de la escena musical obtenida por medio de la aplicación de un cuestionario (aspectos cuantitativos). Estos tres elementos –fuentes de archivo, métodos cualitativos y cuantitativos- son integrados o triangulados en la escritura de esta investigación, a la cual se agrega mi propia experiencia como investigador y músico de cueca.

La investigación cruza las perspectivas de diversos actores sociales de la época estudiada que son contrastados con mi propia voz como investigador: a) Los músicos de cueca urbana de mayor experiencia, llamados *cultores*, ya sea de edad avanzada (“viejos”) o jóvenes (“nuevos”); b) La industria cultural, especialmente la prensa; c) El Estado, a través de sus políticas culturales (leyes, fondos públicos) no personas; y d) El mundo académico, representado por el canon discursivo de los “estudios de cueca” chilena (antiguos y actuales) y los “estudios de folclore” locales. Aunque menciono con frecuencia el mundo académico y la industria cultural, la voz más importante de esta tesis es la práctica musical y discursiva de los cultores.

La tesis utiliza como punto de partida los conceptos de “tradición” y “performance”. A partir del concepto de “tradición” analizo la historia de la cueca urbana y describo el proceso de formación de la ideología de la “autenticidad” que da sustento a la escena musical. Explico además el proceso de folclorización del repertorio de la cueca en distintas generaciones de músicos, revelando su mediatización debido al uso de la tecnología (auralidad) y localización gracias a la apropiación del espacio. Estos dos aspectos son importantes en el sentido de reflejar una cultura “urbana” espacializada singular por parte de músicos y audiencias. A partir del concepto de “performance”, en cambio, analizo el dominio teatral y técnico de la interpretación musical (*performatividad*) y su uso social o discursivo (*performatividad*), destacando la diferencia entre lo que la música “hace” (música) y “permite hacer” (uso de la música). La utilización de esta distinción conceptual me permite describir fenómenos musicales (como la ampliación del ámbito melódico de la cueca o la fusión rítmica con otros géneros musicales) y explicar sus consecuencias sociales (como la formación de una “escena musical”, la creación de lazos sociales “fuertes” o “débiles” o la “participación”

y agencia de las audiencias). Ambos aspectos, “tradición” y “performance”, constituyen un aporte para la comprensión de la cultura santiaguina por lo que su análisis permite sacar conclusiones acerca del rol de la música en sociedades urbanas complejas como la santiaguina.

La tesis está estructurada en torno a 6 capítulos que están divididos según los ejes más arriba descritos. El capítulo 1, titulado *La recuperación de la cueca urbana y la formación de la escena musical (1990-2000)*, explica los cambios culturales que transcurren durante la dictadura y su efecto en la cueca entre 1990 y 2000. Aquí centro mi análisis en tres cambios concretos: a) la tensión provocada por la continuidad del sistema económico de la dictadura caracterizado por su ‘compulsión modernizadora’ y ‘mercantilización’ del espacio público; b) el surgimiento de un sentimiento de *nostalgia* hacia el pasado; y c) la búsqueda de un ideal de cultura popular alejado de la herencia musical e ideológica de la dictadura. La suma de estos tres factores favorece el contacto entre “nuevas” y “viejas” generaciones de cultores y permite el nacimiento de los primeros grupos de cueca urbana. Hacia el final concluyo que la nueva escena musical permitió recuperar un modelo de sociabilidad ‘cara a cara’ (obstruido por la dictadura) que es parte de la cultura popular chilena contemporánea. Dicho modelo es una crítica a otros tipos de cueca (especialmente la cueca campesina o de huasos) que encarnan la hegemonía rural y la imposición de la cultura de las elites de la dictadura, contrastando con la cueca urbana que personifica la búsqueda de una cultura “civil” y “ciudadana” signada por la democracia y la participación de las clases medias. La tensión entre ambas permite el desarrollo de la cueca urbana durante la etapa postdictatorial.

El capítulo 2, *La consolidación de la escena musical y el surgimiento de las variantes de cueca urbana (2000-2010)*, describe el proceso de gestación, consolidación y expansión de una “escena musical” de la cueca urbana entre los años 2000 y 2010. Tomando como punto de partida la actividad *revivalista* del conjunto de cueca urbana más importante del siglo XX, Los Chileneros, y las diferencias entre éste y la escena actual, propongo la división de la cueca urbana en cuatro variantes: cueca romántica (o melódica), cueca de fusión, cueca de autor o autora (o solista) y cueca brava, centrina o chilenera, esta última objeto principal de la tesis. Describo entonces el perfil sociodemográfico de la escena (con sus variantes) comparando los datos del cuestionario con las observaciones y las estadísticas socioculturales (nivel educativo,

producción, distribución y difusión de discos y cuecazos, uso de internet y grabación de discos de grupos y solistas), concluyendo que las nuevas generaciones de cueca urbana provienen de la clase media capitalina. Cierro el capítulo detallando el impacto que tiene el fallecimiento de los “viejos” cultores al exponer a los jóvenes a dejar de ser imitadores para convertirse en “representantes” de la “tradición” oral del género.

El capítulo 3, titulado *Música, ciudad y localidad. La cueca en el espacio urbano y su penetración en la industria discográfica comercial*, abre el segundo eje analítico de la tesis revisando tres momentos fundacionales de la cueca urbana: a) su visibilización como género ‘urbano’ (hacia la década de 1930); b) la publicación de la “discografía histórica” (a partir de la década de 1960); c) y su consolidación como “escena musical” (entre fines de la década de 1990 y el año 2010) este último aspecto también abordado en el capítulo anterior. Por medio de una revisión de conceptos *emic* (como “lote” o “grito”) explico la práctica musical sobre la que se fundan los grupos y solistas actuales, haciendo referencia al modelo de sociabilidad ‘cara a cara’ (ya explicado) que éstos toman de la “tradición” para adaptarlo al contexto contemporáneo. El sentido de “arraigo” a los lugares de cueca, según explico, crea “sentido de lugar” y hace que los individuos y/o grupos se vinculen con el espacio por medio de elecciones personales y circunstancias particulares. Esta manera “espacializada” de desarrollo de la cueca es un elemento fundamental que genera “tejidos urbanos significativos” que conforman una “memoria geográfica” (barrio) actualizada a través de la performance de la cueca urbana. De esta manera se crea *localidad* y produce socialmente el espacio recreando las “topografías vividas” de los cultores “viejos” en el escenario actual.

El capítulo 4, *La estabilización de la “tradición” y la creación del ‘canon urbano’ (2000-2010)*, describe el proceso de recuperación y estabilización de la “tradición” de la cueca urbana desde el punto de vista *emic* (cultores) y *etic* (mi perspectiva como investigador). En la primera parte explico en qué consiste la “tradición” a partir de las distintas miradas de los interlocutores que la configuran y cómo ocurre su transferencia entre las distintas generaciones de músicos. La “tradición” de la cueca, según digo, no es sólo un conjunto de conocimientos sino también una narrativa o discurso que combina elementos escritos y orales. Se trata de un relato que funge como “performance del pasado” que informa las creencias y principios de la “tradición” en el presente. En la segunda parte pormenorizo la manera en que esta “tradición” se vuelve “estable” debido

a dos cambios que la transforman y renuevan como práctica musical: a) el traspaso de la ideología de la autenticidad de los “viejos” a los jóvenes cultores (y su consiguiente conversión en portadores de la “tradición”); b) el establecimiento de un nuevo repertorio que transforma el ‘canon folclórico’ y crea un ‘canon urbano’ para la cueca. En esta última parte explico también las cuecas que componen dicho canon y la importancia que posee el ‘autor/a’ en la individualización de la “tradición” toda vez que saca a compositores/as y autores/as otrora olvidados/as.

El capítulo 5, llamado *Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010)*, inaugura la tercera parte de la tesis analizando los fenómenos de performatividad y performatividad entre 1990 y 2010. Aquí describo de modo general los siete aspectos que caracterizan el sonido y entorno social de la cueca a lo largo de su historia: métrica, fraseología, ritmo, armonía, instrumentación, baile y puesta en escena, basándome en los conceptos de *performatividad* y *performatividad* ya señalados más atrás. A través de la revisión de estos rasgos hago una descripción sucinta de la performance del género (incluyendo elementos musicales y sociales) que complemento con el concepto de “tradición participativa” de Thomas Turino, según el cual algunas tradiciones crean un “tipo” de sonido que promueve la participación de los músicos y el compromiso colectivo de las audiencias, realzando así los vínculos sociales.

El último capítulo de la tesis, titulado *El canto a la rueda y su influencia en la escena de la cueca urbana*, estudia los conceptos de “tradición”, “participación” y “performance” observándolos en el caso del “canto a la rueda” o estilo performativo principal de la cueca urbana. Luego de una reconstrucción de los momentos claves de su historia, explico los dos tipos de cantos a la rueda que existen dentro de la escena actual: el canto a la rueda “histórico” (practicado por “viejos” cultores y a veces compartido con las generaciones actuales) y el canto a la rueda nuevo o “contemporáneo”. Este último, según explico, es practicado por jóvenes cultores de manera íntima o pública usualmente con instrumentos, pudiendo ser “tradicional” (apegado al canto “histórico”) o “escénico” (modificado para su performance en el “escenario”). Comparo este análisis con las ideas expuestas en el libro *Chilena o Cueca tradicional* de Samuel Claro y Fernando González Marabolí (1994) y ofrezco un ejemplo de “rueda” grabado en el contexto de un ensayo del conjunto Los Chinganeros (2009). Hacia el final explico el modo en que el canto a la rueda “histórico” influye en el canto “escénico” aportándole

elementos musicales. Luego, a la inversa, analizo la manera en que la escenificación de la rueda ha afectado al canto “histórico” haciendo que se escenifique (folclorización) y, en algunos casos, tenga menos presencia en la escena musical.

El último apartado ofrece las conclusiones fundamentales de la tesis. Aquí señalo que la cueca urbana constituye uno de los hitos más importantes de la cultura chilena de las últimas décadas. Su configuración como escena musical no sólo representa un proceso de recuperación del pasado sino también la proyección (en un contexto postdictatorial) de una tradición musical performada, participativa y espacializada. La “tradición” de la cueca urbana, por tanto, es un modo de contestar los cambios sociales y culturales acaecidos en el país durante los últimos años -por medio de una crítica al modelo de sociabilidad de “mercado”- y una respuesta concreta a la crisis de identidad del país abierta en los años 90. La escena de la cueca urbana, concluyo, constituye una señal de *cambio cultural* en la historia urbana santiaguina y un ejemplo de la manera en que una tradición musical se adapta a las transformaciones históricas y sociales.

Resumen en portugués

A “cueca urbana” é uma prática social de canto e baile que surgiu na década de 30 do século XX em Santiago do Chile, tendo logo configurado uma cena musical no período que se seguiu à ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Caracteriza-se por um modo de cantar, de interpretação instrumental e uma coreografia onde participam intérpretes, pares de dançarinos e públicos. Compreende uma prática associada a contextos de sociabilidade festiva e participatória onde são criadas redes sociais localizadas. Estas características distinguem a cueca urbana de outras “cuecas” desenvolvidas no país ao longo do século XIX, tais como a cueca “campesina” ou “folclórica”, no âmbito da indústria fonográfica no século XX.

O objectivo desta investigação é estudar as mudanças na "tradição" e na performance da cueca urbana no Chile entre 1990 e 2010. A tese desenvolve três eixos analíticos em três momentos distintos: (1) *Autoritarismo, cultura popular e nostalgia*, ou a recuperação nostálgica da cueca urbana (1990-2010) e seu desenvolvimento enquanto prática social urbana associado à *cultura popular* pós-dictatorial (1973-1990); (2) *Tradição, repertório, sociabilidade e localidade*, ou a gestão e desenvolvimento da "tradição oral" da cueca urbana, seu repertório e formas de sociabilidade locais (1930-1970, 2000-2010); (3) *A participação, performatividade e performatividade*, que se refere à forma como a performance articula os conhecimentos e as práticas e repertórios da cueca, tanto do ponto de vista do domínio técnico e teatral da música (performatividade), bem como das suas consequências sociais (performatividade) (1990-2010). A cada eixo dedico dois capítulos que descrevo de seguida.

A tese baseia-se numa etnografia musical apoiada em trabalho de campo realizado em Santiago do Chile em temporadas de 3 a 6 meses, nos anos de 2008, 2009 e 2010. Enquadro este trabalho no cruzamento de abordagens da etnomusicologia, da sociologia urbana e dos estudos de música popular (“etnomusicologia urbana”). Complemento estas abordagens com: a) dados históricos, quantitativos e qualitativos, obtidos a partir de fontes de arquivo, com enfoque em revistas e jornais, em especial do período entre 2000-2010 (aspectos históricos); b) dados obtidos através da observação participante e não-participante e de entrevistas semiestruturadas (aspectos qualitativos); c) dados

estatísticos através da aplicação de um questionário a 50 grupos de cueca urbana (aspectos quantitativos). A estes dados acrescento a minha própria experiência como investigador e músico de cueca.

A tese cruza as perspectivas de diversos actores sociais da época estudada. A minha visão é contrastada com a de outros actores sociais, em particular: a) os músicos de cueca com mais experiência, chamados de “cultores”, quer sejam de idade mais avançada ou mais jovens; b) a indústria cultural, em particular a imprensa; e c) políticas culturais do Estado (leis e fundos públicos); d) o mundo académico, representado pelo cânone discursivo dos “estudos da cueca” chilena (antigos e atuais) e os “estudos de folclore” locais.

Esta tese parte dos conceitos de “tradição” e “performance”. A partir do primeiro analiso a história da cueca urbana, com particular foco no processo de formação da ideologia da “autenticidade” que sustenta a cena musical. Explico também o processo de folclorização do repertório da cueca em diferentes gerações de músicos, revelando a sua mediatização e expansão através do uso da tecnologia (auralidade), e da localização graças à apropriação do espaço. Estes dois aspectos são particularmente importantes, no sentido em que reflectem o desenvolvimento de uma cultura “urbana” singular “especializada” por parte dos músicos e audiências. Por sua vez, partindo do conceito de “performance”, analiso o domínio teatral e técnico da interpretação musical (*performatividade*) e o seu uso social ou discursivo (*performatividade*), destacando a diferença entre o que a música “faz”, e o que “permite fazer” (usos da música). O recurso a esta distinção conceptual permite-me explicar fenómenos relacionados com a performance (como por exemplo ampliação melódica desta prática ou a fusão do seu ritmo com outros géneros musicais), e explicar as suas consequências sociais (como a formação de uma “cena musical”, a criação de laços sociais “fortes” ou “débeis” ou a “participação” e agencia das audiências). Assim, os conceitos de “tradição” e “performance” constituem um contributo para a compreensão da cultura santiaguina, pelo que a sua análise permite-me tirar conclusões sobre o papel da música em sociedades urbanas complexas como a santiaguina .

A tese está estruturada em seis capítulos organizados em torno dos eixos acima descritos. O capítulo 1, intitulado *La recuperación de la cueca urbana y la formación de*

la escena musical (1990-2000), explica as mudanças culturais operadas durante a ditadura e suas repercussões na cueca entre 1990 e 2000. Neste capítulo, foco a minha análise em três mudanças específicas: a) a tensão provocada pela continuidade do sistema económico da ditadura, caracterizado por uma “modernização compulsiva” e pela “mercantilização” do espaço público; b) o surgimento de um sentimento de nostalgia em relação ao passado; e c) a procura de um ideal de cultura popular distante da herança musical e ideológica da ditadura. O conjunto destes três factores favoreceram o contacto entre as gerações de interpretes “novas” e “velhas”, o que permite o aparecimento dos primeiros grupos de cueca urbana. Concluo que a nova cena musical permitiu a recuperação de um modelo de sociabilidade “cara a cara” (obstruído pela ditadura), constituindo parte da cultura popular chilena contemporânea. Este modelo representa uma crítica para os outros tipos de cueca (especialmente a *cueca campesina* ou dos *huasos*) que encarnam a hegemonia rural e a imposição da cultura das elites da ditadura, contrastando com a cueca urbana que personifica a procura de uma cultura “civil” e de “cidadania”, por sua vez marcada pela democracia e pela crescente participação das classes médias. A tensão entre ambas contribuiu para o desenvolvimento da cueca urbana no período pós-ditatorial.

O capítulo 2, intitulado de *La consolidación de la escena musical y el surgimiento de las variantes de cueca urbana (2000-2010)*, descreve o processo de gestação, consolidação e expansão da “cena musical” da *cueca urbana* entre 2000 e 2010. Tendo como ponto de partida a atividade revivalista de um dos conjuntos mais importantes de cueca urbana no século XX, Los Chileneros (bem como as diferenças entre este e a atual cena), proponho a divisão de *cueca urbana* em quatro variantes: cueca romântica (ou melódica), cueca de fusão, cueca de autor (ou solista) e cueca brava, *centrina* ou *chilanera*, constituindo esta última como objecto central da tese. Em seguida, descrevo o perfil sociodemográfico da “cena” (com as suas variantes), comparando os dados do questionários com as observações e estatísticas sócio-culturais (nível de educação, produção, distribuição e divulgação de registos sonoros e *cuecazos*, uso da internet e gravação de discos de grupos e solistas), concluindo que a nova geração de cueca urbana provém da classe média da capital. Finalizo o capítulo com a abordagem do impacto que o desaparecimento dos antigos cultores teve ao levar os jovens a deixar de ser imitadores para se converterem em “representantes” da “tradição” oral do género.

O Capítulo 3, intitulado *Música, ciudad y localidad. La cueca en el espacio urbano y su penetración en la industria discográfica comercial*, abre o segundo eixo de análise através da revisão de três momentos fundadores da cueca urbana : a) a sua visibilidade como gênero 'urbano' (cerca de 1930); b) a publicação da "discografia histórica" (de 1960); c) a sua consolidação enquanto "cena musical" (entre o final de 1990 até ao ano de 2010), este último momento também abordado no capítulo anterior. Com base na análise de conceitos émicos (tais como “lote” e “grito”) analiso a “cena musical” onde se inserem os atuais grupos e solistas, com particular referência ao supracitado modelo tradicional de sociabilidade "cara a cara", que estes adaptaram da “tradição” para o contexto contemporâneo. O apego aos espaços onde a cueca é performada cria um “sentido de lugar” e faz com que os indivíduos e/ou grupos se vinculem ao espaço através de circunstâncias particulares e escolhas pessoais. O modo “espacializado” do desenvolvimento da cueca é um elemento-chave que gera "tecidos urbanos significativos" que formam uma “memória geográfica” (bairro), atualizada através da performance da cueca urbana. Deste modo, é criada a *localidade* e produzido socialmente o espaço, recriando assim as “topografias vividas” dos cultores "velhos" no cenário atual.

O capítulo 4, *La estabilización de la “tradicción” y la creación del ‘canon urbano’ (2000-2010)*, descreve o processo de recuperação e sedimentação da “tradição” da cueca urbana a partir do ponto de vista émico (dos seus protagonistas e cultores) e ético (a minha perspetiva enquanto investigador). Na primeira parte explico em que consiste a “tradição” a partir da visão dos interlocutores que a configuram, focando-me também nos processos de transferência entre as diferentes gerações de músicos. A “tradição” da cueca não se cinge apenas a um conjunto de conhecimentos mas também é uma narrativa que combina elementos escritos e orais. Trata-se, portanto, de um relato que funciona como “performance do passado” que enforma as crenças e os princípios da “tradição” no presente. Na segunda parte exploro em detalhe o modo como esta “tradição” volta a ser “estável” devido às mudanças que a transformam e renovam como prática musical: a) a transferência da ideologia da autenticidade dos "velhos" aos "jovens" cultores (e na sua posterior conversão enquanto portadores da "tradição"); b) o estabelecimento de um novo repertório que transforma o “canone folclórico” no “canone urbano” da cueca urbana. Nesta última parte também explico as cuecas que compõem o referido canone e a importância que o “autor/a” auferi no processo de

individualização da “tradição”, mediante a recuperação de compositores/as e autores/as outrora esquecidos/as.

O capítulo 5, intitulado de *Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010)*, inicia a análise dos fenómenos de performatividade e performatividade entre 1990 y 2010. Aqui descrevo, de um modo geral, os aspectos que caracterizam a sonoridade e o contexto social da cueca ao longo da sua história: métrica, ritmo, harmonia, instrumentação, dança e encenação, baseando-me nos supracitados conceitos de *performatividad e performatividad*. Através da revisão destes traços faço uma descrição sucinta da performance desta prática (incluindo os seus elementos musicais e sociais), complementando-a com o conceito de “tradição participatória” de Thomas Turino, segundo o qual algumas tradições criam um “tipo” de sonoridade que promove a participação dos músicos e das audiências num compromisso coletivo que realça laços sociais.

O último capítulo da tese, intitulado *El canto a la rueda y su influencia en la escena de la cueca urbana*, analisa os conceitos de “tradição”, “participação” e “performance”, fundamentais para a compreensão do “canto a la rueda”, o principal estilo performativo da cueca urbana. Depois da reconstrução dos momentos-chave da sua história, descrevo os dois tipos de cantos de roda que existem no contexto atual: a canção de roda “histórica” (praticada por velhos cultores e por vezes por gerações mais recentes); e o canto de roda “contemporâneo”. Este último é praticado por jovens cultores de um modo íntimo ou público, normalmente com o acompanhamento de instrumentos, podendo ser “tradicional” (relacionado com o canto “histórico”) ou “cénico” (modificado para sua performance em cena). Comparo esta análise com as ideias expostas no livro *Chilena o Cueca tradicional* de Samuel Claro e Fernando González Marabolí (1994), com base num exemplo de “roda” (*rueda*) gravado no contexto de um ensaio do conjunto Los Chinganeros (2009). No final explico o modo como o canto de roda “histórico” influencia o canto “cénico” contribuindo com elementos musicais. Em seguida, pelo contrário, analiso o modo como a encenação da roda afectou o canto “histórico” através da sua folclorização e, em alguns casos, tendo menos presença na cena musical.

Na última secção apresento as conclusões da tese, demonstrando, para o efeito, o estatuto central da cueca urbana enquanto um dos marcos mais importantes da cultura chilena das últimas décadas. A sua configuração como “cena musical” não só representa um processo de recuperação do passado como também a projecção (num contexto pós-ditatorial) de uma tradição musical performada, participativa e espacializada. Por conseguinte, a “tradição” da cueca urbana é um modo de lidar com as mudanças sociais e culturais ocorridas no país durante os últimos anos – através de uma crítica ao modelo de sociabilidade de “mercado” – e uma resposta concreta à crise de identidade encetada no país na década de 1990. Concluo que a cena da cueca urbana constitui um sinal de mudança cultural na história urbana santiaguina, tornando-se assim num exemplo de uma tradição musical que se adaptou às diferentes transformações históricas e sociais.

Resumen en inglés

The *cueca urbana* (urban cueca) is a musical genre and a social practice that emerged in the 1930s in Santiago de Chile and developed intensively after Augusto Pinochet's dictatorship, in the 1990s and 2000s. As a musical practice, it implies a particular vocal practice, specific instrumental performance practices and a set of choreographic movements that bring together performers and audiences in assorted venues of the city. As a social activity, the entails a participative sociability form unfolded in a festive context. As a result of both musical features and social practices, the urban cueca differs from *cueca campesina* (peasant cueca) or *cueca folclórica* (traditional cueca).

In this dissertation I describe and analyze the performance and “tradition” of the Chilean cueca urbana between 1990 and 2010 in Chile's capital city, Santiago. As a leading argument I sustain that the urban cueca is a participative, spatialized and performed “tradition” that involves social practices of music. As part of Chilean popular culture, the cueca urbana also signals the cultural change that Chilean urban society experienced in the context of the years following Pinochet's authoritarian regime. The text is divided into three analytical axes focused in the period 1990 and 2010 but with several historical dives related to knowledge, practice and repertory of the “tradition”: (1) *Authoritarianism, popular culture and nostalgia*, or the nostalgic recovering of the urban cueca as a musical genre and particular type “tradition” (1990-2010) and as an urban “popular culture” that contests the authoritarian legacy (1973-1990); (2) *Oral tradition, repertory, sociability and locality*, meaning the oral transmission of the “tradition” and repertory of the urban cueca, including its locally centered sociability (*sociabilidad barrial*) (1930-1973, 2000-2010); (3) *Music participation and performance*, or the way in which performance articulates knowledge, practices and repertories of the urban cueca considering its theatricality, musical resources and techniques (the performatic) and its social consequences (performativity) (1990-2010). Each of these axles has two chapters which will be described below.

The goal of this dissertation is to study the many ways in which the tradition and performance practices of the cueca urbana of Santiago de Chile were transformed between 1990 and 2010. My argument is structured around three moments in the recent

history of Chile, which I tackle by means of three different conceptual sets: (1) *Authoritarian regime, popular culture and nostalgia*. This entails the nostalgic recuperation of the preexistent urban cueca and its development as a social practice embedded in turn to what I identify as the “urban popular culture” in the social context of the post-dictatorship (1990 and after); (2) *Tradition, repertory, sociability and locality*. In this section I deal with the emergence and development of the oral tradition of the urban cueca, as well as of its musical repertoire. I also address it as a manifestation locally centered sociability (*sociabilidad barrial*) (1930-1973, 2000-2010); (3) *Music participation and performance*. This concerns the way in which performance articulates the knowledge, social practices (sociability) and musical repertoires of the urban cueca taking into account its theatricality, its musical resources its performatic techniques (performatic), as well as the social consequences of it (performativity) (1990-2010).

This musical ethnography is based on fieldwork carried out in Santiago in periods of three to six months during the years 2008, 2009 and 2010. I embrace the approach of urban ethnomusicology defined for this dissertation as an academic subfield that studies music in urban societies through the intersection of ethnomusicology, urban sociology and popular music studies. I complement this approach with: a) *historical information*. This evidence was gathered through three methods: archival and electronic sources taken from magazines and newspapers of the twentieth and twenty-first centuries, b) *from interviews*; including participant observations, non-participant observations, informal conversations, and in-depth semi-structured interviews taken in five cities of the country: Talca, Rancagua, Santiago, Valparaíso and Arica. (This is mainly qualitative methods) and c) *quantitative methods*; through a questionnaire applied to 50 cueca musical ensembles, from which I elaborated a socio demographic profile of musicians and groups.

Following the theoretical principles of ethnography I triangulate this historical, qualitative and quantitative data and contrast it with my own experience as an urban cueca musician and researcher. The resulting writing style is a polyphonic articulation of voices where my viewpoint as a researcher (etic) is contrasted with the experiences and discourses of four social agents (emic). These actors all impacted the urban cueca in the post-authoritarian epoch and before: the *cultores* (young or more experienced musicians practitioners of this musical culture), the cultural industry (magazines and

newspapers), cultural policies (laws or public funds about cueca) and scholarly discourses about the genre represented by new and old studies of Chilean cueca.

The thesis is based on the concepts of “tradition” and “performance”. Through the concept of “tradition” I analyze the history of urban cueca and describe the formation of an “ideology of authenticity” that supports and feeds this music scene. Concomitantly I explain the process I call “folklorization” through different generations of musicians, defending that its expansion and mediation have come as a result of a widespread use of technological tools and of practices of appropriation of space by audience and cueca musicians.

I also provide insights about the appropriation of space by audiences and musicians through the urban cueca and how this contributes to the development of a new ‘localized’ urban culture of the city. Taking recourse to the concept of “performance” I study the technical and theatrical, musical performance of the genre (the performatic) as well as the social and discursive uses of it (performativity). I place special emphasis in what music “does” and “allows” people to do or “enact”. The explanation of both concepts “performatic” and “performativity” give me the opportunity to clarify other concepts related with what music “does” and “allows”, such as “music scene” (Bennett and Peterson, Cohen, Straw), weak and strong “ties” (Granovetter), “participatory traditions” (Turino), “nostalgia”, “revivalism” (Livingston), “topografías vividas” (lived topographies) and “social production” of space (Aguilar, Cohen).

The dissertation is organized in six chapters. In Chapter 1 I explain the cultural changes that took place during the years of Pinochet’s dictatorship and how they eventually impacted the cueca as informed by its practice during the first years of democracy (1990-2000). I focus my analysis in three topics: a) Tensions caused by the modernization “obsession” of the social development model and its effects in social relationships and its consequences on the process of commodification of the public space. Aligned with studies from sociology and anthropology, I argue that one of the most important social costs of the dictatorship is the loss of ‘face to face’ interaction. Precisely, the performative elements of urban cueca imply a different model of sociability that contests the legacy of the dictatorship by imitating the *cultores*’ prototype of local sociability (*sociabilidad barrial*); b) The emergence of a sense of

nostalgia for the past that entails the development of memories about the city and the old neighborhoods; c) The search of a *popular culture* preferably not connected with the cultural policies and ideologies of the dictatorship.

The contestation of modernization coercion (as above), the sense of nostalgia and the search of *popular culture* encourage relationships between older and younger generations of *cultores* making possible the appearance of a renewed urban *popular culture*. This renovated *popular culture* implies a critique of the Chilean economic model whose basis are grounded on the idea of commoditized entertainment and of the rural imaginary of the cueca represented by the social archetype of the *huaso*; character which is symbolically contested with an urban social type called *roto* which is characterized by its poverty and marginalization.

Chapter 2 describes the emergence, consolidation and development of the urban cueca as a “music scene” between the years 2000 and 2010. Taking as a starting point the revival of the most important urban cueca band, *Los Chilenos*, I discuss the importance of their legacy for the formation and reinvigoration of the scene. To understand the new form and historical development of the scene I propose the division of the genre in different subgenres of cueca (*variantes*), each one with its own history and past: *cueca romántica* or *melódica* (romantic or melodic cueca), *cueca de fusion* (fusion cueca), *cueca de autor, autora o solista* (soloist cueca) and *cueca brava, centrina* or *chilenera*, the latter the main focus of this dissertation. Comparing the information obtained by the questionnaire, the participant and non-participant observations, and the cultural statistics of the period, I establish a socio-demographic data profile of the scene based on education level, production, distribution and circulation of music events and recordings, and internet uses. This profile shows that the scene is built by middle class young musicians and music lovers. At the end of the chapter I detail how the inevitable death of old *cultores* impacts the scene in different ways, empowering and encouraging new generations to be the “new bearers of tradition”.

Chapter 3 opens the second part of the dissertation by comparing and analyzing three periods of development of the urban cueca: its visibilization as an ‘urban’ genre (in the 1930s), the publication of the most important recordings or ‘discografía histórica’ (from

the 1960s onwards), and the consolidation of this phenomena as a ‘music scene’ between 1990 and 2010. Through the *emic* concepts of “*lote*” (a non-formal set of musicians) or “*grito*” (vocal performatic style), I explain how the old *cultores*’ sociability and performatic style is adapted to the current social context. I also emphasize in what ways a sense of *rootedness* and *place* allow musicians and audiences to connect themselves with space through personal choices, a phenomenon called *spatialization*. Spatialization is important because it generates meaningful social lattice (*tejidos urbanos significativos*) in the urban context which reproduce the geographical memory of the city through musical performances. This is also the way to produce locality recreating “topografías vividas” (lived topographies) and connecting “tradition” with “barrio” across the urban cueca music.

Chapter 4 describes first the recovering and stabilization of the urban cueca “tradition” from the *cultores* viewpoint (*emic*) and secondly from my own perspective as a researcher (*etic*). The first part explains in detail what is the urban cueca “tradition” and how it is transmitted among musicians and members of the audience. I claim that the urban cueca “tradition” is not only a set of musical and social knowledge, but also a narrative practice. The narrative of the urban cueca is a “performance of the past” which informs all the beliefs that govern the “tradition” in the present. The second part of the chapter expands on the way in which the “tradition” is stabilized, particularly the transmission of authenticity and the establishment of a new repertory. This repertory replaces the ‘canon folclórico’ (traditional cueca canon) imposing a corpus of urban cueca songs, something that I call ‘urban cueca canon’. I close the chapter referring what songs conform the urban canon and the importance that identifying an ‘author’ has for this “tradition”. This identification contrasts to the perspective of folk music as an anonymous creative process.

Chapter 5 opens the third part of the dissertation referring to performativity and performatic of urban cueca in the 1990s and 2000s. I describe seven aspects that characterize the urban cueca as a sound and social phenomena: structure of text (literary meter), phraseology, rhythm (music meter), harmony, instruments, dancing, and staging (*puesta en escena*). These seven areas allow me to briefly describe the musical performance of urban cueca integrating both theatricality and music (performatic meaning) and social activity (performativity meaning). I use Thomas Turino’s concept

of “participatory performance” to describe how musical tradition promotes the participation and collective engagement of audiences, inviting people to join the music scene and thus reinforce social bonds. I conclude the chapter with a chart that summarizes all musical (performatic) and social (performative) components of cueca urbana in the period under study.

The last chapter engages further with the concepts of “tradition”, “participation” and “performance” by analyzing the performative style of urban cueca, the *canto a la rueda* (‘round singing’). After summing up the historical key moments of the *rueda*, I describe the two types of round singing that operates inside the music scene: the “historical”, practiced by more experienced *cultores* but sometimes shared with young singers (instruments are not commonly used); and the “contemporary”, which commonly implies the use of instruments in the performance of *canto a la rueda*. The latter implies an audience that listens the singers in private or public venues of performances. The singing style can be traditional” (closer to the “historic” *rueda*) or “scenic” (a modified *rueda* to be performed on stage). I enrich this explanation with historical theoretical ideas exposed by Fernando González Marabolí and Samuel Claro in *Chilena o Cueca tradicional* (1994), the most important book written on the genre. To illustrate both the performatic and the performative components of cueca urbana I incorporate an example of a ‘round singing’ recorded by *Los Chinganeros* that I collected in my 2009 fieldwork. Finally I explain how the “historic” style of the *rueda* has influenced the “scenic” *rueda* by improving its musical elements according to the “tradition”. Inversely, I analyze how “scenic” *rueda* has influenced the “historic” *rueda* integrating elements from scenic performances.

In the conclusions chapter I summarize the changes that the urban cueca has experienced in the last twenty years. The analysis of this music scene shows that Chilean cueca can not only be considered a ‘musical form’ but also a ‘social practice’ with new bearers of authenticity and empowered audiences whose musical and social activities have an impact in the urban culture. The urban cueca is also not only, and nor necessarily, a genre exclusive to rural, peasant or *huaso* music but rather an urban, middle-class oriented representation of *popular culture* that emerged in the post-dictatorial context. This renewed *popular culture* is made through authenticity, and nostalgia. It can therefore be considered an open, vivid, and ‘face to face’ model of

sociability recovered from old cultores and imitated by young musicians. The scene provides a ‘civilian’ or non-dictatorial sense of place and rootedness at public and private spaces (locality) giving agency to musicians and audiences to perform a sonic “tradition” in the midst of a changing city.

All these changes prompt the Chilean cueca studies to move from its former rural, ethnic, national and formalist perspective (commonly represented by folk studies) to an urban, participatory, spatialized and performative approach. Such an interdisciplinary approach is influenced by sociology, history and popular music studies, an area in which understanding of this complex social and musical practice is currently being reinterpreted. The urban cueca, I conclude, is a performed, participative, and particular spatialized musical “tradition” that represents one of the milestones of the Chilean culture of the last decades.

Índice

Agradecimientos.....	v
Resumen en español	xi
Resumen en portugués	xvii
Resumen en inglés	xxiii
Lista de imágenes, ejemplos musicales, tablas y gráficas	xxxv
Curriculum Vitae	xxxix

Tocar, cantar, bailar. Introducción al estudio de la cueca urbana chilena..... 43

1. Los ejes del cambio: tradición y performance de la cueca urbana santiaguina	46
2. El enfoque de la etnomusicología urbana	50
a. Tradición	53
b. Performance	62
3. El estudio de la cueca chilena	64
4. Objetivos	72
5. Metodología	75
6. Trabajo de campo (2008-2010)	79
7. Chile entre 1990 y 2010. Delimitación temporal del período estudiado	86

PRIMERA PARTE

AUTORITARISMO, CULTURA POPULAR Y NOSTALGIA. LA RECUPERACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LA CUECA URBANA Y EL SURGIMIENTO DE LA ESCENA MUSICAL Y SUS VARIANTES

Capítulo 1. Autoritarismo, cultura popular y nostalgia. La recuperación de la cueca urbana y la formación de la escena musical (1990-2000) 93

1. Cueca urbana y cueca huasa.....	98
2. La crisis de identidad y el cambio cultural de los años 90.....	107
3. La política cultural y la búsqueda de una cueca no competitiva	110
4. Nostalgia y recuperación de la cultura popular	116
5. El rescate de los viejos cultores.....	121
6. Conclusiones	129

Capítulo 2. La consolidación de la escena musical y el surgimiento de las variantes de cueca urbana (2000-2010) 133

1. Los Chileneros y el giro hacia la cueca urbana	136
2. La escena musical y las variantes de cueca urbana	139
2.1. Cueca romántica o melódica.....	144
2.2. Cueca de fusión o fusionada	149
2.3. Cueca de autor o cueca solista	154

2.4. Cueca brava, centrina o chilenera	160
3. El perfil de la escena musical de la cueca urbana (2000-2010)	163
3.1. Nivel educacional.....	164
3.2. Producción, distribución y difusión de la cueca	166
3.3. Internet.....	168
3.4. Grabación de discos	170
4. El fallecimiento de los viejos cultores y la expansión de la escena	172
5. Conclusiones	175

SEGUNDA PARTE

TRADICIÓN ORAL, SOCIABILIDAD Y LOCALIDAD. EL REPERTORIO Y LA TRADICIÓN ORAL DE LA CUECA URBANA EN EL CONTEXTO POSTDICTATORIAL

Capítulo 3. Música, ciudad y localidad. La cueca en el espacio urbano y su penetración en la industria discográfica comercial 181

1. La cueca en los espacios urbanos antiguos	183
2. Lo urbano y lo folclórico en la discografía de la cueca urbana (1967-2001)	199
3. La cueca urbana como medio de producción social del espacio (1990-2010).....	206
4. Conclusiones	219

Capítulo 4. La estabilización de la “tradición” y la creación del ‘canon urbano’ (2000-2010)..... 223

1. La tradición oral de la cueca urbana	225
2. La transmisión del conocimiento y la narrativa de la cueca urbana	230
3. La performance de la memoria y la nostalgia	236
4. La estabilización de la tradición oral	243
4.1. La formación de la autenticidad.....	243
4.2. El establecimiento de un nuevo repertorio y el surgimiento del ‘canon urbano’	253
a. Cuecas del ‘canon folclórico’ en versión de cultores viejos o jóvenes	262
b. Cuecas creadas y grabadas por cultores viejos en versión de cultores jóvenes	263
c. Cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena en versión de otros grupos o solistas de la misma escena	264
5. La individualización de la tradición y la importancia de la autoría	267
6. Conclusiones	270

TERCERA PARTE

MÚSICA, TRADICIÓN Y PARTICIPACIÓN SOCIAL. PERFORMATIVIDAD Y PERFORMATIVIDAD DE LA CUECA URBANA

Capítulo 5. Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010) 277

1. Performatividad y performatividad de la cueca urbana chilena	278
2. Los cambios performativos de la cueca urbana y sus consecuencias performativas	283
a. Estructura métrica.....	284

b. Estructura fraseológica	293
c. Estructura rítmica	299
d. Armonía	302
e. Instrumentación	304
f. Baile	315
g. Puesta en escena	318
3. Tabla resumen	319
4. Palabras finales	322

Capítulo 6. El canto a la rueda y su influencia en la escena de la cueca urbana .. 324

1. Hacia una historia del canto a la rueda	326
2. El libro ‘Chilena o Cueca tradicional’ y la nueva autenticidad de la cueca	333
3. Performatividad y performatividad del canto a la rueda “tradicional” y “escénico”	337
4. Ejemplo de canto a la rueda: “Las Niñas de Calle Duarte”	350
5. La influencia del canto a la rueda en la escena de la cueca urbana	357
6. Conclusiones	366

Conclusiones. Tradición, performance y cambio en la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010) 370

FUENTES

1. Publicaciones periódicas impresas	386
2. Publicaciones periódicas electrónicas.....	387
3. Bibliografía (libros y artículos)	387
4. Tesis	410
5. Discografía	411
6. Filmografía	429
7. Fuentes electrónicas	431

ANEXOS

1. Observaciones metodológicas	436
Trabajo de campo.....	436
Entrevistas	439
2. Cuestionario	441
3. Disco Compacto.....	458

Lista de imágenes, ejemplos musicales, tablas y gráficas

Imágenes

Imagen 1. Imagen de Roberto Parra en <i>Prontuario de Roberto Parra</i> (1996).....	125
Imagen 2. Carátula del documental <i>La Cueva Brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chilenos</i> (1998)	125
Imagen 3. Fotografía de Los Tres en el espectáculo <i>La Yein Fonda</i> , Septiembre de 2012	128
Imagen 4. Eduardo Parra con el grupo <i>Los Tres</i> en Valparaíso hacia 1998	129
Imagen 5. Los Chilenos cantando en el cambio de mando (11 de marzo de 2000) ..	134
Imagen 6. Trío Añoranzas compuesto por Washington González, Jorge Novoa (arriba) y Segundo Zamora (abajo)	158
Imagen 7. Mario Catalán (al centro) con el Dúo Rey Silva	158
Imagen 8. Imagen frontal de la Web Cuecachilena.cl en 2008	169
Imagen 9. Imagen frontal de la Web Cuecachilena.cl en 2012	169
Imagen 10. “Los Cantores de la Vega Municipal”	183
Imagen 11. Mario Catalán con el Dúo Rey-Silva recibiendo un premio por su cueca “Aló, aló” en 1952	196
Imagen 12. Portada del disco <i>Cuecas Bravas</i> (1970), del Dúo Rey-Silva con Mario Catalán.....	196
Imagen 13. Lote de cantores del Matadero Municipal en los años 60.....	197
Imagen 14. Contratapa edición de RCA Víctor de <i>Cuecas con Escándalo</i> (1970).....	200
Imagen 15. Portada de la reedición de 2006 del disco <i>Cuecas con Escándalo</i>)	200
Imagen 16. Portada del disco <i>La Cueva Brava de Los Chilenos</i> (1968).....	200
Imagen 17. Flyer del ciclo <i>Cueca Todo el Año</i>	213
Imagen 18. Vista del Galpón Víctor Jara en el ciclo “Cueca todo el Año”	213
Imagen 19. La Chilena en la Plaza- Plaza Baquedano (5 de diciembre 2008).....	214
Imagen 20. La Chilena en la Plaza- Parque O’Higgins (28 de agosto 2009).....	214

Imagen 21. La Chilena en la Plaza- Plaza de Armas (9 enero 2009)	214
Imagen 22. La Chilena en la Plaza- Plaza de la Ciudadanía (3 de sept. 2010)	214
Imagen 23. Pareja bailando cueca con panderos	216
Imagen 24. Flyer de presentación de Los Chinganeros en Comercio Atlético, 29 de mayo de 2009.....	252
Imagen 25. Flyer de presentación de Los Chinganeros en Comercio Atlético, 1 de agosto de 2009.....	252
Imagen 26. Conjunto Los Tricolores, Restaurant Las Tejas con el instrumental característico de la cueca urbana	306
Imagen 27. Los Trukeros en el Centro Cultural Matucana 100	306
Imagen 28. Panderos hexagonales utilizados en la cueca urbana.....	307
Imagen 29. Tañador característico de la cueca urbana	307
Imagen 30. Presencia del piano vertical en cuecazo de Los Chinganeros y Las Niñas, Club Social y Deportivo Comercio Atlético, 1 de mayo de 2009	310
Imagen 31. Grupo Altamar en el Restaurant El Huaso Enrique (31 de octubre de 2008) con vestimenta semi-formal	318
Imagen 32. Lote de cantores del Matadero Municipal en el Restorán Las Tres B en los años 60.	331
Imagen 33. Aviso de la presentación de Los Chinganeros, <i>Las Últimas Noticias</i> , 27 de septiembre de 1969, p. 27.....	332
Imagen 34. Canto a la rueda en modo circular en La Posada del Corregidor con Los Trukeros (c. 2005).....	340
Imagen 35. Flyer del canto a la rueda del centro cultural El Ainil (Sept., 2008).....	358
Imagen 36. Canto a la rueda contemporáneo ‘escénico’ en Galpón Víctor Jara.....	359
Imagen 37. Detalle del grupo de cantores y cantoras en rueda completa referido en Imagen 36 (elipse amarilla).....	359
Imagen 38. Canto a la rueda en disposición circular de Los Chinganeros, Comercio Atlético, 18 de mayo de 2009	360
Imagen 39. Canto a la rueda en disposición circular en el Galpón Víctor Jara, 30 de noviembre de 2010.....	360
Imagen 40. Los Chinganeros, <i>La Habana Vieja</i>	361
Imagen 41. Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna, Galpón Víctor Jara, 6 de mayo de 2009.....	361

Imagen 42. Los Trukeros en disposición frontal, <i>Centro Cultural Matucana 100</i> , 16 de julio de 2008	361
Imagen 43. Los Tricolores, 31 de octubre de 2008, Bar Las Tejas	361
Imagen 44. De Caramba en el Festival de Música Latinoamericana (2012)	361

Gráficas

Gráfica 1. Difusión hecha por grupos de cueca urbana en medios de comunicación...	167
Gráfica 2. Sello para el cual fue grabado primer registro fonográfico (2000-2010)	171
Gráfica 3. Composición del ‘canon urbano’ según origen repertorio (2000-2010)	265

Tablas

Tabla 1. Los 14 versos de la cueca urbana <i>Me gustan los Barrios Bravos</i>	284
Tabla 2. Letra cantada de <i>Me gustan los barrios bravos</i> con muletillas (anteriores) y anticipaciones	290
Tabla 3. Texto cantado de <i>Me gustan los barrios bravos</i> con todos sus elementos agregados.....	292
Tabla 4. Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010).....	320
Tabla 5. Tipos de <i>canto a la rueda</i> en la escena de la cueca urbana	339
Tabla 6. Funciones de los cantores en el canto a la rueda.....	343
Tabla 7. “Estructura del canto”: modo de participación de los 4 cantores en el canto a la rueda según tipo de voz y parte en la que intervienen	347
Tabla 8. Texto cantado de la cueca <i>Las Niñas de Calle Duarte</i>	352
Tabla 9- Resumen – Los cambios de la cueca.....	382
Tabla 10. Total de materiales recogidos en trabajo de campo	438

Ejemplos Musicales

Ejemplo 1. Melodía de <i>Me gustan los barrios bravos</i> (sin muletillas).....	293
Ejemplo 2. “Mis Esperanzas” de Las Torcazas	295

Ejemplo 3. Estructura melódica de “La Carta” (Efraín Navarro) en versión de Raúl Lizama y Luís Aranedo (<i>Cuecas Bravas</i> 1988).....	295
Ejemplo 4. Estructura melódica de María de la Pintana en versión de Altamar (<i>La Revolución de la Cueva II</i> 2006)	296
Ejemplo 5. ‘Perico Cantor’ de Los Santiaguinos.....	297
Ejemplo 6. “Cueca Landó” de Las Capitalinas	297
Ejemplo 7. Melodía y base de <i>Me gustan los barrios bravos</i>	300
Ejemplo 8. Melodía, acompañamiento y base de <i>Me gustan los barrios bravos</i>	307
Ejemplo 9. Toque de pandero con trino característico en el tiempo débil.....	308
Ejemplo 10. Melodía, acompañamiento armónico, bajo y percusión (pandero) de la cueca “Me gustan los barrios bravos” de Hernán Núñez (1968), en versión de Los Chileneros.....	314
Ejemplo 11. Las Niñas de Calle Duarte incluyendo muletilla anterior, muletilla posterior y texto original.	355

Curriculum Vitae

Christian Spencer Espinosa es titulado en Sociología y Licenciado en Música en la Pontificia Universidad Católica de Chile y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerció como sociólogo en consultoras especializadas en medios de comunicación, seguridad, educación y cultura entre los años 1997 y 2003, participando en algunas publicaciones relacionadas a estos temas. Como músico se ha desempeñado como intérprete, autor, compositor o arreglador en diversas agrupaciones musicales (*Sexteto Sur*, *Barroco Andino*, *Los Príncipes*) publicando discos de música contemporánea chilena (*Jóvenes Intérpretes de Música Chilena*, 2001), música de raíz folclórica latinoamericana y música de tradición oral y popular (*Los Príncipes*, 2012). En septiembre de 2013 lanzó su primer disco independiente titulado *Pajarillo. Cuatro Chileno* con una propuesta de repertorio chileno-venezolano para cuatro solista.

Como investigador ha participado en diversos proyectos de investigación sobre música chilena y latinoamericana de orientación tradicional y popular publicando artículos y libros. Sus artículos han sido publicados en *Trans*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Boletín de Música de Casa de las Américas*, *Space & Culture*, *Resonancias* y *Popular Music*. Ha publicado además entradas para Diccionarios y capítulos de libros abordando dilemas epistemológicos de la investigación musical y casos de estudio de música popular y tradicional chilena, como *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (R. López y J. F. Sans, Eds.) o *Música popular e cidades na América Latina apropriações, subjetividades e reconfigurações* (H. Vargas y T. Karom Eds., 2015). En 2008 recibió una Mención Honrosa por su artículo “Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena” en el Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés”. En 2010 co-editó el libro *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* (con A. Recasens) y al año siguiente publicó *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010)*. Para 2015 prepara la edición del libro *Made in Latin America. Case Studies in Popular Music* (Routledge) junto al etnomusicólogo Julio Mendívil. Entre los años 2012 y 2013 se desempeñó como Editor de la revista *Resonancias* del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile y fue profesor invitado del posgrado en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Pego el grito en cualquier parte
Que yo sé lo que es cantar
De mi pecho salen versos
Como arenas de la mar*

*Pa sacar entonado
Nadie me gana
Porque tengo las reales
De la chingana*

*De la chingana, ¡Ay si!
Me sobra el pito
Y una cueca dos veces
No la repito*

*Juego con el pandero
Soy chinganero*

Tocar, cantar, bailar. Introducción al estudio de la cueca urbana chilena

La cueca urbana es una práctica social de canto y baile aparecida en la década del 30 del siglo XX en Santiago de Chile y luego desarrollada como escena musical durante el período posterior a la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Se caracteriza por ser un modo de cantar, una forma de interpretación instrumental y una coreografía en la que convergen intérpretes, parejas de baile y audiencias. Comprende además una práctica performativa derivada de una tradición musical específica que se inserta en contextos de sociabilidad festiva y participativa en los que se crean redes sociales. Estas características la diferencian de otras cuecas conocidas en el país desde el siglo XIX, como la llamada ‘campesina’ o ‘folclórica’ desarrollada al alero de la industria discográfica durante gran parte del siglo XX.

La cueca urbana proviene de la *cueca chilena*, género derivado de la zamacueca peruana aparecida en Chile en la década de 1820, posiblemente como adaptación del fandango español (Vega, 1953: 130)¹. Aunque su origen o “aparición” en Santiago se remonta a la década de 1930 en sitios de comercio de animales y verduras, su difusión en la prensa y los medios de comunicación es casi inexistente desde su nacimiento hasta la década de 1960. Esto se explica porque es una práctica sustentada en un conjunto de conocimientos performativos transmitidos (preferentemente) de manera oral, sin la intención de llegar a un público comercial o profesionalizarse. A pesar de ello, en los años 60 aparece un puñado de elepés que hacen que esta variante de cueca chilena alcance cierto grado de reconocimiento en los medios, dejando imágenes y sonidos que hoy permiten reconstruir su historia. Al llegar los años 70, sin embargo, ella vuelve a ser invisibilizada a causa de las políticas culturales de la dictadura que favorecen una variante específica de cueca llamada “campesina”. Al retornar la democracia al país, en 1990, la cueca urbana es reconsiderada por los músicos populares capitalinos y del puerto de Valparaíso (porteños), alcanzando de nuevo notoriedad pública y

¹ No existe hasta ahora un estudio detallado acerca de la relación entre ambos géneros. No obstante ello, los parecidos de forma, fraseología, armonía e instrumentación permiten inferir que la cueca es la continuación de la zamacueca. Para más información acerca de la zamacueca véase Spencer (2007 y 2010) y para un breve análisis de la relación entre ambas consúltese Spencer (2011b).

convirtiéndose en una de las prácticas musicales y urbanas renovadoras del período postdictatorial.

A partir del año 2000 y luego de un lento proceso de recuperación de la *cultura popular* considerada antigua y auténtica, la cueca urbana se convierte en una *escena musical* y se despliega en el centro histórico de Santiago. En ella confluyen músicos, audiencias, productores (*managers*), encargados de sellos independientes y administradores de lugares de baile, en un entorno destinado a la producción, performance y recepción de música dentro de un contexto urbano (Bennett y Peterson, 2004: 3; Straw, 1991: 373). La nueva escena pone en relación la práctica musical de antiguos cultores con la de músicos jóvenes de la etapa postpinochetista, permitiendo el surgimiento de una “tradición” de canto y baile expresada por medio de la performance en lugares públicos y privados. Si bien esta “tradición” ya existía antes del período democrático, durante esta época se ve redefinida por nuevos repertorios, variantes de cueca y formas de socialización que los miembros de la escena ponen en juego.

Los músicos entienden esta “tradición” como un fenómeno que forma parte de la cultura popular, entendida como el conjunto de saberes y prácticas que da al país un acervo artístico y social necesario para crear su propia identidad. Dicha identidad no está basada en los sectores sociales altos o las elites empresariales sino en las clases medias y bajas que soportan la sociedad chilena². Dentro de este modo de entender la cultura lo “popular” es aquello considerado tradicional, artesanal, “hecho en casa” o no mediado por la industria (Kassabian, 1999: 116). Posee también una connotación “contracultural” en el sentido de responder a la indiferencia u “opresión” de otros hacia la cultura de los sectores de clase media baja y baja de la población (Kassabian, 1999: 116). El concepto

² Entiendo por “clase media” el grupo social urbano con capital cultural que es dueño de una “fuerza de trabajo” desenvuelta en ocupaciones predominantemente de servicio, dentro del contexto neoliberal posterior a la guerra fría (Espinoza y Barozet, 2009). La clase media está determinada por el nivel de escolaridad de sus miembros (superior a los 8 años), su identificación con estilos de vida, edad, nivel de ingreso y –en menor medida– su capacidad de consumo (Espinoza y Barozet, 2009). Siguiendo la visión culturalista de la *clase* que sugiere Méndez (2007), distingo tres tipos de clase media: una clase media-baja, otra media-media y otra media alta (o de servicio). Las tres corresponden a la clase media “residual” (Espinoza y Barozet, 2008) que está más próxima a los sectores populares que a las clases altas (Espinoza y Barozet, 2009: 29), es decir, que no es “ni rica ni pobre” sino que es “esforzada, que invierte en capital educacional para construirse un espacio social propio en la jerarquía social; que se mantiene fuera de las dificultades cotidianas que caracterizan a los sectores populares, pero no parece alcanzar un horizonte de seguridad. En definitiva... [es una clase media] sometida a altos niveles de precariedad, con una limitada protección social” (Espinoza y Barozet en Méndez, 2010: 268). Para más información acerca de los problemas en la medición de la clase media en Chile, véase Méndez (2008) y Espinoza y Barozet (2009).

de cultura popular que usan los músicos de la cueca urbana, por tanto, es una voz *emic* que puede ser intercambiable con la idea de “tradición” en la medida en que contiene prácticas musicales aparentemente no mediadas y tenidas por “auténticas”. No implica la idea de lo popular como “ruralidad”, “nación” o “arcaísmo” propia de los estudios de folclore (Castelo Branco, 2010b), sino como una actividad cultural que realizaban y realizan los cultores de antaño y -en el presente- los cultores actuales que en su mayoría pertenecen a la clase media santiaguina. Como puede inferirse de lo anterior, tanto la idea de cultura popular como de “tradición” son consideradas por los músicos una “práctica social del folclore” que se busca recuperar una vez que ya “se ha tomado conciencia de su existencia” y “se le han otorgado ciertos valores” (Martí, 1996: 12), es decir, poseen un carácter *folclorista*.

La interacción entre los dos elementos mencionados -tradición y performance- constituye el eje principal de esta investigación y plantea una gama de temas relacionados con las transformaciones culturales del país. Entre estos últimos se encuentran el desarrollo urbano de la capital, el paso de la dictadura a la democracia, el cambio en las políticas públicas, la mayor atención de la prensa a la música y la apertura de nuevos espacios de ocio y música en Santiago, para mencionar sólo algunos de los más importantes. En esta investigación estos temas están subsumidos a la relación entre “tradición” y performance de la cueca. Sin embargo, se insertan dentro del contexto de la discusión actual sobre música y sociedad en escenarios postnacionales latinoamericanos, la cual ha sido definida por Corona y Madrid como el modo en que la música permite comprender la vida civil más allá del Estado-nación, resistiendo la globalización de un modo real o imaginario (Corona y Madrid 2008). En las dos secciones siguientes abordaré los problemas fundamentales que el uso de estos conceptos posee para el estudio de la cueca así como el enfoque analítico que utilizaré para abordarlo, llamado *etnomusicología urbana*. Luego explicaré el estado actual de los “estudios de cueca chilena” indicando el aporte que esta tesis puede hacer a través de la etnografía urbana. En la parte final aclararé los objetivos y la metodología no sin antes explicar mi experiencia en trabajo de campo y la delimitación temporal empleada.

1. Los ejes del cambio: tradición y performance de la cueca urbana santiaguina

El primer aspecto que problematiza esta tesis es el concepto de “tradición”. Entre los músicos de cueca esta palabra es también expresada como “tradición de la cueca urbana” o “la tradición”, por lo que aquí la usaré con comillas para destacar su carácter *emic*. En la gestación del concepto de “tradición” intervienen de manera directa cultores ancianos (llamados cariñosamente “viejos”), cultores jóvenes y, en menor medida, miembros de la audiencia. Los medios de comunicación (prensa, televisión) y el Estado (políticas culturales) tienen poco impacto en la escena, pero ayudan a fijarla en la cultura escrita, a difundirla y a relacionarla con la ciudad por lo que también son importantes. En términos generales, el concepto de “tradición” se refiere al conjunto de conocimientos (orales y escritos), prácticas y discursos que informan la performance y repertorio de los músicos y audiencias de la escena de la cueca urbana. Aunque puede referirse a cualquier época histórica del desarrollo de la cueca urbana, aquí lo utilizaré para remitirme principalmente (pero no únicamente) al período que va de 1990 a 2010.

Ahora bien, la “tradición” posee dos significados que operan paralelamente durante todo el período estudiado. En su primera acepción es entendida como un conjunto de conocimientos y experiencias transmitidas oralmente y ‘cara a cara’ por los viejos cultores a las nuevas generaciones. Se trata de un acervo que comprende técnicas vocales, estilos de interpretación de instrumentos, modos de organización en el escenario, conocimiento de textos y melodías (de cuecas urbanas), competencias para componer música y rudimentos básicos acerca de la historia del género. Todo este conocimiento es reinterpretado por los nuevos cultores tomando a los viejos como modelo de autenticidad y autoridad, pero adaptándolo según el perfil educativo, socioeconómico y etario de las nuevas generaciones, además de sus propias prácticas musicales. Este primer significado de “tradición” se adapta al nuevo contexto democrático y se va renovando en un proceso de cambio y continuidad que, de tanto repetirse, se hace estable (Nettl, 1996).

El segundo concepto de “tradición” corresponde a las narrativas o discursos sobre la cueca urbana elaboradas por los músicos de la escena con el fin de resaltar o potenciar el valor de la cultura oral transmitida por los viejos cultores. Como señala Chartier, una narrativa es un ordenamiento de los saberes de otros en forma de texto por medio de la

acumulación de historias de sujetos (Chartier, 2007: 26). Las narrativas son discursos que pueden entenderse como una representación lingüística de la historia y significado de la “tradición” construida a partir de la experiencia con los viejos pero resignificada y ahora “dicha” por los nuevos músicos. En la medida en que son expresadas o “dichas” adquieren poder social y se convierten en relatos que poseen su propia “economía de la verdad” complementando el primer significado de este concepto (‘cara a cara’) y excluyendo de la escena otros discursos sobre ella (Clifford, 1986: 7). La existencia de estas narrativas, como recuerda Horner (1999: 19), no es inocua para la vida social, por el contrario, posee “consecuencias materiales para cómo la música es producida, las formas que toma, cómo es vivida y sus significados” (Horner, 1999: 19). Por este motivo los discursos sobre la cueca son importantes en las nuevas generaciones de cuequeros, ya que con ellos se transmite el corazón de la práctica musical y social, sirviendo además de apoyo para quienes no conocieron o conocen a los viejos cultores.

En esta investigación entenderé la “tradición de la cueca urbana” como aquél conjunto de conocimientos, prácticas orales (experiencias ‘cara a cara’), repertorio y discursos (narrativas o escrituras) sobre cueca urbana que son transmitidos entre individuos y tenidos por “auténticos”. Se trata de un conjunto de ideas que genera significado entre los músicos y las audiencias y posee además un vínculo con la memoria toda vez que conecta el pasado (de los viejos) con el presente (de los jóvenes) por medio de la performance. Este acervo de conocimientos se ve amplificado por la dimensión “aural” de la cueca, esto es, por la difusión que estos conocimientos poseen en los medios de comunicación y la industria del disco independiente. Gracias a ellos el sonido de la “tradición” es resignificado o revalorizado a partir de sus mediaciones (Ochoa, 2006). “Ser cuequero”, en este sentido, consiste en conocer y practicar los conocimientos orales –y, por extensión, aurales- de la “tradición” tanto para los músicos como para los miembros de la audiencia de la escena en cuestión.

Un segundo aspecto importante de esta investigación es la *performance* de la “tradición”. Entre 2000 y 2010 se instala en Santiago lo que llamo “cultura performativa de la cueca urbana” que consiste en la interpretación en vivo de música de cueca y la asistencia regular a eventos donde ella esta presente, llamados *cuecazos*. Los cuecazos son actividades musicales donde los conjuntos se encuentran con sus audiencias para cantar y bailar la “tradición” de la cueca. Esto no quiere decir que se junten únicamente

a bailar o discursar en torno a la “tradición”, pero sí que la “tradición” ocupa un lugar importante en ellas. Los cuecazos articulan una red de relaciones humanas que posibilita la creación o mantención de vínculos sociales, potenciando la sociabilidad colectiva en torno a la música y “la formación y el sustento de grupos sociales para la comunicación espiritual y emocional, para los movimientos políticos y para otros aspectos fundamentales de la vida social”, usando las palabras de Turino (2008: 1-2). Estas relaciones “implican una circulación regular y un intercambio de: información, consejos y rumores; instrumentos, ayuda técnica y otros servicios adicionales; grabaciones de música, revistas y otros productos” a través de los cuales “se genera el conocimiento de la música y la escena misma” en el contexto de una “economía” informal del intercambio, como recuerda Cohen (1999: 240-241). El cuecazo, por tanto, es el corazón de la “cultura performativa” de la cueca urbana y su desarrollo está emparentado con las transformaciones que vive la ciudad desde la década de 1990. A su vez, dichas transformaciones están relacionadas —como en otras urbes de occidente— con los cambios sociales acaecidos *a posteriori* a los procesos de desindustrialización de los años 60 y 70 (Holt y Wergin, 2013: 2) por lo que representan nuevas formas de consumo cultural para los jóvenes y adultos-jóvenes de la capital del país (Cfr. Catalán y Torche, 2005).

La “cultura performativa de la cueca urbana” genera tres cambios que constituyen un agente de transformación social de la vida urbana de Santiago de Chile entre los años 1990 y 2010. Estos cambios, que abordaré en distintos capítulos, son los siguientes:

1. La asistencia a eventos de música “en vivo” como hábito regular entre las audiencias. Este aspecto conlleva una disminución de la importancia de la industria discográfica comercial en el consumo cultural de la población en favor de los espectáculos en vivo, revitalizando la vida nocturna de la capital y otorgando espacios de participación por medio de la música.
2. El cambio de las políticas culturales estatales, que pasan de privilegiar la música internacional (durante la dictadura) a focalizarse en la creación y producción de cultura local (durante la democracia). Este aspecto, empero, no significa que el Estado distribuya la música de los grupos de cueca sino únicamente que apoya la producción y grabación de casetes, discos y, en algunos pocos casos, de DVDs.

Estos dos cambios facilitan el surgimiento de una industria independiente y subsidiada del disco que es comercializada de manera informal en los cuecazos en vivo. Ello provee un modo de circulación de música (por mano) sin mediación de las grandes corporaciones globales, con la excepción de unos pocos grupos. Las audiencias, como puede apreciarse, juegan un papel fundamental en este cambio pues son las que están dispuestas a pagar por escuchar la música en vivo (en espacios de no más de 50 personas), privilegiando el disco a bajo precio por sobre los discos compactos de las *majors*. Este proceso está ligado al crecimiento de la clase media y el poder adquisitivo de la sociedad santiaguina durante la etapa democrática. Ambos cambios, además, contribuyen a generar una identidad propia para la escena que se diferencia de otras que son más masivas y comerciales -como cumbia o rock- y asemeja a aquellas acústicas y de menor tamaño -como el tango-.

3. La aparición de una “cultura festiva” que permite el ocio nocturno y celebra el baile y canto de la “tradición” como un elemento local. Esta cultura está basada en los lazos sociales creados en los cuecazos pero al mismo tiempo en el uso del cuerpo en el contexto de performances en vivo (baile), lo cual hace de la cueca urbana un “arte” y al mismo tiempo un “espacio de convivencia festiva y libertaria” (Torres, 2003: 157).

Los puntos 1 y 2 serán tratados en esta tesis, no así el punto 3.

A los puntos 1, 2 y 3 se agregan dos rasgos fundamentales estrechamente vinculados a la tradición performada de la cueca que forman parte de la discusión de esta tesis. El primero es la idea de *participación social* y el segundo el carácter *espacializado* o “localizado” de la “tradición”. La cueca urbana es una “tradición participativa” en el sentido de crear un sonido específico que promueve la participación (performativa) de los músicos y el compromiso colectivo de las audiencias, realzando los vínculos sociales por medio de la música (Turino, 2008). Asimismo, la “tradición” está imbricada en el *espacio* por medio toda vez que los lugares donde se performa poseen una historia ligada a la ciudad que permite la gestación y mantención de un “sentido de pertenencia” geográfico a partir de la visita regular a ellos.

Siguiendo esta línea, esta tesis presta atención a los barrios viejos y nuevos donde se desarrolla la cueca³. Como señala Cohen, la interrelación social y simbólica entre la gente y su “ambiente físico” crea localidad (Cohen, 1995: 444). Frente a la mercantilización del espacio público y la domiciliación de vida urbana, rasgos característicos de la ciudad de Santiago (Bengoa, 1996; Lizama, 2007), la escena de la cueca urbana revisita o crea nuevos lugares por medio de la música a través de los cuales se genera grados de agencia entre sus audiencias (Cfr. Holt y Wergin, 2013: 3-4).

2. *El enfoque de la etnomusicología urbana*

Este trabajo se circunscribe en la intersección de tres áreas del conocimiento: la etnomusicología, la sociología urbana y los estudios de música popular. La incorporación de estos tres ámbitos obedece a mi formación académica como etnomusicólogo, sociólogo y músico, pero sobre todo a la necesidad de construir un marco teórico acorde con la condición performativa, espacializada y participativa de la cueca cuyo contexto musical se desenvuelve en un entorno de cambio social urbano. La conjunción de estas tres áreas se reúne en el subcampo académico de la “etnomusicología urbana” que entiendo como un ámbito interdisciplinario cuyo objetivo es el estudio de la música en la sociedad urbana (Cruces, 2004). Considero este enfoque el más apto para construir un marco que englobe la cueca urbana en toda su complejidad como género musical y práctica social. Para aclarar mejor este punto a continuación expondré brevemente la historia de este enfoque y mencionaré los conceptos fundamentales que lo articulan y dan sostén teórico a mi trabajo.

El estudio de la relación entre las sociedades urbanas y la música en la etnomusicología se inicia en los años 70 gracias al énfasis que comienza a dársele a la “ciudad” como objeto de estudio. Hacia fines de esta década los conceptos de *folk* y *traditional music* dejan de ser hegemónicos y comienzan a incluir músicas “populares” de la ciudad, conformando un dominio de estudio que va más allá de la idea establecida de música “rural” (Reyes, 1979: 3, 11). La etnomusicología comienza a estudiar la relación entre la música y las áreas urbanas para comprender la complejidad creciente de las sociedades

³ Desde aquí en adelante uso la palabra “cueca” para referirme a la “cueca urbana” a menos que indique lo contrario.

contemporáneas (Reyes, 1982: 12-13) pero al mismo tiempo para comprender la “trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación en los modos de producir, transmitir y consumir música” (Cruces, 2004, “Música Urbana”). Para ello utiliza el trabajo de campo como herramienta para adentrarse en los “principios de ordenación” de la vida musical de las ciudades contemporáneas (Cruces, 2004, “Música Urbana”), tal como yo he hecho en esta tesis.

Durante los años 80 la etnomusicología urbana adquiere una dimensión antropológica gracias al trabajo de Ruth Finnegan, quien edita en 1989 -luego de una década de trabajo en terreno- el libro *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. En él Finnegan se propone conocer la estructura de la práctica musical de una ciudad inglesa con el fin de develar el significado que ésta tiene entre sus participantes, así como sus consecuencias en las relaciones de la comunidad con la “sociedad” (Finnegan, 2007: xvii-xviii). Utilizando como unidad de análisis “ciudad” y “comunidad” estudia el modo en que las audiencias y músicos se sienten pertenecientes a la “localidad” e indirectamente la manera en que se relacionan con el espacio por medio de la música (Finnegan, 2007: 299). Para ello hace un estudio interdisciplinario en el que mezcla preguntas y métodos de distintas áreas incluyendo “la antropología, la sociología, los estudios urbanos y comunitarios, el folclore, el estudio de la ‘cultura popular’, el lado más antropológico de la etnomusicología y la historia social” (Finnegan, 2007: 9). Así, incorporando la práctica musical urbana amateur (*music making*) y el “hacer” musical en vez de la partitura, introduce en los estudios de etnomusicología la relación entre música y sociedad urbana, alcanzando cierto impacto en estudios posteriores afines.

En los años 90 otra antropóloga inglesa, Sara Cohen, realiza un aporte al desarrollo de la etnomusicología de la ciudad profundizando en los conceptos de “lugar” (*place*) y “localidad” (*locality*). Según Cohen, los lugares son representados, definidos y transformados desde la práctica musical. La música no es sólo consumo sino que revive la experiencia sensual de movimiento y colectividad que poseen las rutas, itinerarios y actividades urbanas (Cohen, 1995a: 434, 443). La música, dice Cohen, no sólo *refleja* sino que también *produce* lugares en la medida en que los representa por medio de la música y las letras (textos, cadencias, giros, melodías), evocando memorias individuales que son transformadas o mantenidas por medio de la interacción social (Cohen, 1995a: 444-445). Esta producción de “redes de tejidos significativos” se materializa en el

“lugar” (Cohen, 1995b: 66) entendido como un entorno material intervenido por la acción cognitivo-sensorial y afectiva de la acción humana. El valor que la modernidad asigna a la ciudad induce a los individuos a observar y evaluar el espacio y los lugares en que se desenvuelven (Savage y Warde, 1993: 146). Por eso el “lugar” es una experiencia espacio-sensual de carácter afectivo donde el significado de lo urbano se captura a través de los acontecimientos de la vida individual (Savage y Warde, 1993) y en el que los grupos sociales pueden adquirir agencia por medio del habitamiento (Cruces, 2004, “Música Urbana”; Cfr. Giglia, 2012). Crear o hacer lugar (*place-making*) es una forma de crear significados desde el lenguaje o la experiencia con el fin de reproducir el espacio vivido (Aguilar, 2012). El ‘lugar’, en este sentido, es un proceso que está en constante disputa o tensión y que no tiene una identidad unitaria, sino que es un constructo dinámico que expresa la experiencia humana y la resistencia a conflictos desarrollados en la modernidad y el urbanismo (Connell y Gibson, 2003). Es en él donde las personas desarrollan un apego subjetivo que entrega “recursos simbólicos” que imbrican a los sujetos con el territorio (Aguilar, 2012: 120-124). La etnomusicología urbana, precisamente, estudia la relación entre música, lugar y localidad focalizándose en el análisis de las prácticas creadas por el espacio o que contribuyen a crearlo (Finnegan, 2007: 299). Esto facilita el estudio de los sentidos de pertenencia y arraigo a las “topografías vividas” de la ciudad (Basso en Aguilar, 2012: 126-127) así como la comprensión de la manera en que las individuos usan el espacio para su propio beneficio (De Certeau, 1984: xiii, 96), como ocurre en esta escena.

El contexto de la localidad es la *ciudad*. La ciudad puede definirse como un entorno, comunidad o espacio fenomenológico que alberga formas específicas de asociación humana en los que la memoria urbana se ve favorecida, constreñida o influenciada por los hechos demográficos, sociológicos, comunicacionales, económicos o políticos que ocurren en ella (Savage y Warde, 1993; Wirth, 2001: 110; Cruces, 2004, “Música Urbana”). Las ciudades modernas incorporan los restos de las urbes anteriores a ellas, guardando así rémoras de la cultura tradicional a la que alguna vez pertenecieron (Giddens, 1990: 6) y sirviendo de repositorio de “tradiciones culturales y valores” que viven en el pasado de la gente (Savage y Warde, 1993: 133). La música en la ciudad evoca memorias que se asocian a lugares concretos y a la idiosincrasia individual de los sujetos que la habitan, transformándose y manteniéndose por medio de la interacción entre los individuos (Cohen, 1995a: 445). En la ciudad se conecta la memoria individual

con la memoria colectiva gracias a la valorización de los ‘lugares’ como espacios plenos de significación (Savage y Warde, 1993: 134). Lugar y localidad, por lo tanto, constituyen aristas fundamentales que forman parte de la problemática de la etnomusicología urbana que son influenciadas por “las propias características de las ciudades, como la densidad poblacional, la diversidad cultural y la intensa actividad comercial” (El Shawan, en Cruces, 2004).

La investigación que presenta esta tesis está construida a partir de los conceptos de “localidad”, “espacio” y “ciudad” y, en menor medida, de “lugar” y “memoria”. Utilizo estos conceptos para analizar la conexión de la “tradición” musical con el entorno, profundizando en los aspectos relativos a su historia, oralidad y performance como “género musical” y en las relaciones sociales que ésta favorece.

a. Tradición

El concepto de “tradición” es el eje de esta investigación y el elemento teórico en torno al cual se articula la narrativa de mi trabajo, junto con el de performance. Se trata de un concepto cuya problematización es compleja pues implica, por un lado, la relación entre un acto de comunicación (conversación, performance) y un elemento compartido (que se repite en el tiempo) por un grupo o un individuo (Blank y Glenn, 2013: 1-6). Por otro lado, se trata de un concepto que se confunde o cruza con el de “folclore” que en Latinoamérica ha sido extensamente utilizado desde la segunda mitad del siglo XX como categoría incluyente o acoplada con la de “tradición” (Fischman, 2012), con la cual de hecho se confunde a veces. Es pertinente entonces repasar sucintamente la historia de este concepto para demostrar su importancia en la etnomusicología urbana y mostrar su relación con las ideas de *autenticidad*, *tecnología* y *generación* que utilizaré más adelante.

El uso del concepto de “tradición” de modo preferente comienza a hacerse común en los años 80 cuando viene a reemplazar al de “folclore”, comúnmente utilizado en el mundo angloparlante (Bohlman, 1988: xiii-xx). Las primeras definiciones de tradición, de la primera mitad del siglo XX, enfatizan el proceso de transmisión ‘cara a cara’ que éste implica (Thompson en Blank y Glenn, 2013: 2-3) y luego aceptan su condición de “acto

performativo” en el que se establecen conexiones humanas con el pasado (Blank y Glenn, 2013: 3). En los años 60 Alan Dundes redefine el folclore como “cualquier grupo de personas que comparte al menos un elemento” (Dundes, 1965: 2) y en los 70 Ben-Amos propone explicarlo como un “proceso comunicativo” de carácter artístico que se hace en grupos pequeños y ‘cara a cara’, definición común hasta el día de hoy (Ben-Amos, 1971: 13; Cfr. Blank y Glenn 2013: 4). Durante los años 80 esta visión es criticada por “romantizar” del folclore (Blank y Glenn, 2013: 3-4) pero su crítica abre pronto paso a otros estudios. En efecto, Richard Handler y Jocelyn Linnekin proponen un poco más tarde un concepto de tradición definido como proceso abierto y hermenéutico ya que -según ellos- la tradición es una “construcción simbólica conformada por un corpus de cultura heredada que exige un proceso interpretativo que implica procesos de cambio y continuidad” (Handler y Linnekin, 1984: 273). Definiciones posteriores a ésta enfatizarán el carácter diacrónico de la tradición (Bohlman, 1988b) e insisten en los fenómenos de identidad asociados a ella, como las investigaciones desarrolladas por Christopher Waterman (Waterman 1990b).

Estudios posteriores a los de Handler y Linnekin han profundizado en la relación dialéctica y temporal del concepto de “tradición” con el pasado. Philip Bohlman (1988) señala que la tradición oral es una medida del sentido de comunidad que un grupo posee de sí mismo, así como de los límites y valores que comparte o está dispuesto a compartir con otros. La “tradición” es modelada desde la autenticidad del pasado (una representación de los orígenes de una pieza) y los procesos de cambio que remodelan el presente, por lo que las transformaciones de la oralidad dependen de la manera en que la tradición encarna ese pasado (Bohlman, 1988: 12-13). En este proceso dialéctico la función de la memoria es fundamental porque alimenta el sentido colectivo de identidad basado en el pasado compartido (Bithell, 2006: 6). Este aspecto que aquí menciono (la relación entre la memoria y la “tradición”) es importante para la escena de la cueca urbana pues a partir de la relación entre jóvenes y viejos cultores se construye la continuidad y el cambio de los conocimientos y prácticas del género. La definición de la tradición como un proceso interpretativo de cambio y continuidad, en este sentido, es pertinente para esta investigación porque coincide con los procesos de transformación que han tenido los conocimientos orales que están en juego en esta escena, particularmente entre las viejas y las nuevas generaciones.

Tanto los estudios folclóricos como la etnomusicología coinciden en la importancia que posee la relación pasado-presente en la transformación de la tradición. Christopher Waterman argumenta que la tradición es una práctica social inserta en un contexto cultural y social que la transforma, aportando con ello un patrón de cambio inconsciente en el que “cada representación de la tradición abre a la tradición a la transformación misma” (Waterman, 1990a: 7-8). Bronner, por su lado, piensa que las tradiciones “varían en la medida en que son adaptadas a distintos escenarios o son recordadas con cambios de contenido y significado, incluso si son estructuradas de modo similar a las tradiciones que le precedieron” (Bronner, 2013: 195). Timothy Rice enfatiza el hecho de que la tradición es una práctica originada y “socialmente mantenida” en la que “Los individuos heredan y se apropian de la práctica musical junto con prácticas económicas, ideológicas y sociales, y entonces las recrean, reconstruyen y reinterpretan en cada momento del presente” (Rice, 1994: 32). Por ello, dice Rice, “Las decisiones que ellos toman, las formas que la tradición adopta y las interpretaciones de su significado se hacen por interés hacia algo, son estrategias socialmente informadas ubicadas en la intersección del pasado con el presente” (Rice, 1994: 32). La tradición, por lo tanto, entra siempre en tensión con el entorno donde se encuentra para reapropiarse de él y reinventarlo hacia los tiempos nuevos (Rice, 1994: 14-15). Por ello se le considera una característica de la modernidad y no una oposición a ella (Blank y Glenn, 2013: 1-2).

Si bien los conceptos de “tradición” y “folclore” no son homologables, en los estudios sobre música éstos suelen aparecer juntos y ser incluso intercambiables (Cfr. Gelbart, 2007: 153). Mientras el concepto de “tradición” representa un “modelo de pasado” que se reconstruye a partir de “registros escritos, sonoros o de fragmentos de memoria” (Castelo Branco, 2010a: 887), el concepto de “folclore” se asocia al patrimonio cultural transmitido oralmente que representa la cultura rural por medio de exhibiciones públicas de música, danza y trajes, todas relacionadas a las ideas de autenticidad y pueblo (Castelo Branco, 2010b: 507). La “tradición”, por tanto, es un concepto más abstracto que sirve de base analítica para relacionar y comparar prácticas culturales así como para derivar significados acerca de su uso, ambiente y contenido (Bronner, 2013: 187, 192-193). El “folclore”, en cambio, es un medio de comunicación concreto que “ofrece precedentes de un conocimiento y presencia de un producto expresable o reproducible en la práctica” (Bronner, 2013: 187, 192-193). Ambos conceptos, no obstante, “deben ser evaluados a la luz de los múltiples condiciones ideológicos, institucionales,

históricos y teóricos subyacentes”, como advierte Castelo Branco (2010a: 887-888). Con todo, algunos autores como George y Owen Jones han buscado una definición conjunta de ambos, recalando que el “folclore” “son aquellas formas expresivas, procesos y conductas que habitualmente aprendemos, enseñamos y utilizamos en la interacción cara a cara” y que juzgamos como “tradicionales” “por estar basadas en modelos precedentes conocidos y por ser “consistentes” con el pensamiento, las creencias y los sentimientos humanos a lo largo del tiempo y el espacio” (George y Owen Jones en Blank y Glenn, 2013: 5).

En esta tesis entenderé *folclore* como una representación de la cultura rural (o urbano-rural) a través de mecanismos de producción de performances públicas (Castelo Branco, 2010b: 507-508). Este concepto está vinculado a las políticas culturales y nacionalistas del Estado (Castelo Branco, 2010b: 507-508; Donoso, 2012) pero también a la actividad de la universidad pública chilena, cuya acción ha legitimado la ruralización de la música por medio de sus políticas de extensión cultural desde -al menos- mediados del siglo XX (Ramos, 2012b; Torres, 2005; Donoso, 2006). Esta definición es relevante pues durante el período predictatorial y dictatorial la cueca chilena se comprende (de modo real o imaginario) como un fenómeno mayoritariamente folclórico, mientras que en el período democrático -con la escena de la cueca urbana- pasa a ser entendida como una práctica principalmente oral desplegada en un contexto urbano; es decir, como una cueca “tradicional” de la ciudad. La cueca ligada al folclore o “cueca folclórica”, en cambio, queda asociada durante el período democrático al imaginario campesino y a la figura del *huaso* (“cowboy chileno”), un arquetipo social cuya música es “practicada en medios rurales, transmitida oralmente, creada colectivamente, tenida como auténtica, arcaica y representativa de la esencia de la nación” (Castelo Branco, 2010a: 888).

Es importante notar que -aunque transmitida oralmente- la “tradición” de la cueca urbana no está alejada de la *tecnología*. Como señala Bohlman, las tradiciones contemporáneas hechas ‘cara a cara’ se abren a la globalización, los medios y la tecnología en la medida en que éstos estabilizan o refuerzan su oralidad con la tradición escrita (Bohlman, 1988: 28). La oralidad y la escritura pueden formar parte de la tradición cuando juegan un papel fundamental como agente de “folclorización” de ésta, como ocurre con Internet u otros medios (Blank y Glenn, 2013: 18). La música tradicional y folclórica, justamente, tienen en la tecnología un agente mediador que las

transmite, fija y transforma permitiendo su renovación en el tiempo (Blank y Glenn, 2013). Precisamente, en esta investigación asumo la mediación de la cueca como cierta, pues la “tradición” se registra y transmite también por medios electrónicos. La mediatización de la “tradición” (auralidad), sin embargo, no ha hecho que la cueca pierda su carácter “tradicional”, sino más bien que aumenten los discursos sobre ella entre las audiencias. El uso de medios electrónicos, en este sentido, no afecta el contenido de la tradición sino que cambia el modo en que se transmite; es más, la tecnología puede ayudar a la difusión de contenidos e incluso “folclorizarse” para beneficio de la tradición misma (Blank y Glenn, 2013: 9-10, 18). En este sentido, aunque la modernidad ejerce una tensión sobre la tradición, ésta no se queda estática pues vive en el ambiente de “riesgo” de las sociedades contemporáneas, reinventándose a cada generación (Giddens, 1990: 37, 54; Cfr. Gelbart, 2007: 162). La presencia de la tecnología en la tradición es en suma “una aliada de la tradición más que una fuerza contra ella” por lo que modernidad y tradición no se oponen sino que se “reconcilian” en el presente (Blank y Glenn, 2013: 10).

Uno de los aspectos que permite esta “reconciliación” es la *participación* al interior de la tradición que, en este caso, se produce dentro de una escena musical. La cueca urbana promueve la interacción entre los músicos y sus audiencias por lo que la participación es un aspecto central de su desarrollo, sobre todo porque permite el encuentro ‘cara a cara’ (oralidad) y en las redes sociales (tecnología) que los grupos valoran. Como señala Turino, existen “performances participativas” que poseen un tipo de práctica artística “donde las distinciones artista-audiencia no existen sino sólo participantes y potenciales participantes que ejecutan distintos roles, y cuyo objetivo principal es involucrar a la mayor cantidad de gente en un rol performativo” (Turino, 2008: 26). Gracias a esta participación músicos y audiencias crean un “tipo” de sonido que fortalece el compromiso colectivo, realzando las relaciones sociales por medio de la música (Turino 2008) y superando las dicotomías que oponen el público a los músicos (Finnegan, 2003). En las “performances presentacionales”, en cambio, un grupo de gente –los artistas- prepara y ofrece música para otro grupo que no participa en el hacer de la música o en su baile –la audiencia- sino que sólo mira o escucha (Turino, 2008: 26).

El hecho de que la cueca urbana cree vínculos sociales (sociabilidad) y permita la participación (“tradición participativa”) permite definirla no sólo como un *género*

musical sino también como una *práctica social*. En tanto “género musical” la cueca urbana envuelve aspectos referidos a la métrica, la fraseología y la rítmica del género, así como las prácticas “tradicionales” del dominio de la performance y la interpretación instrumental. En tanto “práctica social” incluye “eventos o experiencias musicales de consumo musical; conductas corporales o sociales producidas en torno a la música, procesos subjetivos, relaciones interpersonales o participaciones colectivas” (López Cano, 2006: [2]). Ambas ideas dan a la cueca un valor sociológico, histórico y etnomusicológico que permite abordarla como un fenómeno social plausible de ser analizado desde las ciencias sociales y las humanidades. Esta investigación pretende entender la cueca urbana como una práctica o fenómeno social que posee impacto en la cultura urbana de la ciudad sin abandonar su carácter de género musical. Esta perspectiva espera ser un aporte a la investigación sobre música tradicional en Chile.

La autenticidad es un aspecto fundamental de la “tradición” en la medida en que “regula” o “legitima” las relaciones sociales entre las distintas generaciones de músicos teniendo consecuencias para la performance. Entiendo autenticidad como el valor de honestidad y veracidad que los jóvenes cultores asignan a los conocimientos y prácticas musicales de los cultores antiguos. Se trata de una ideología que busca mantener lo “genuino” -la “tradición”- como indicio de una autoridad o “cultura ideal” que está legitimada por otros aunque no necesariamente exista (Bendix, 1997: 4-5). La autenticidad entendida como ideología es un modo característico de definir el campo de interés de un grupo social y un modo de diferenciarse de otros tipos de conocimiento, métodos, teorías o paradigmas que son ajenos a los límites de esa cultura (Bendix, 1997: 5). En gran medida, la autenticidad es un deseo existencialista de “escape de la modernidad” que mantiene el afán universalista por mostrar el carácter espurio de otros conocimientos (Bendix, 1997: 8-9) creando una dicotomía genuino-no genuino que a la larga arrastra una nostalgia por la homogeneidad de la cultura (Bendix, 1997: 9). La ideología de la autenticidad entre los músicos de la cueca urbana es el resultado de la ansiedad por la pérdida de una tradición musical que estuvo amenazada en todas las épocas en las cuales se desarrolló, pero que hoy ha conseguido ser restaurada. La conquista de lo perdido justifica este deseo de autenticidad pues en algún momento ‘corrió peligro’. El concepto de “tradición”, en este sentido, está vinculado a la idea de autenticidad que los músicos poseen sobre los conocimientos, prácticas y repertorios de la cueca urbana. Por ello esta tesis comprende la autenticidad como un “discurso” por

medio del cual se crea y transmite el “valor” social de la “tradición” haciendo a los músicos conscientes “de la experiencia de verdad” en la que participan (Ochoa, 2002: 7) para juzgar y distinguir otras prácticas próximas o lejanas a dicho valor.

La autenticidad juega un papel importante en determinar lo “verdadero” o “falso” del repertorio de la escena toda vez que implica una noción de lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’ de la música, contribuyendo a crear un canon (Bendix, 1997: 8-9; Beard y Gloag, 2005: 17). Como explica Bendix, declarar algo auténtico legitima el tema y autentica al declarador, además de darle visibilidad social al objeto artístico (Bendix, 1997: 9). El cultor, en este sentido, es la clave de este proceso pues es el depositario de una práctica musical anterior que él continúa en “una cadena que se remonta en el tiempo y de una persona o grupo a otra” (Bronner, 2013: 201). Además, es quien introduce el cambio en la comunidad, creando normas y patrones acerca de qué aceptar (o no) como límite de la tradición. El cultor posee entonces la doble condición de portador de la tradición (autenticidad) y regulador del cambio y la estabilidad por medio de la performance (Bohlman, 1988: 70-73).

La autenticidad se transmite entre *generaciones* o grupos en torno a los cuales se concentra la práctica musical. El concepto de generación sirve de marco analítico para el estudio de la actividad de una tradición en el tiempo (Beard y Gloag, 2005: 185; Bohlman, 1988: 14) relacionando las experiencias donde se produce el “proceso de interpretación que atribuye significado [a una tradición] en el presente haciendo referencia al pasado” (Handler y Linnekin, 1984: 287). Aunque algunos estudios folclóricos señalan las generaciones están separadas por 10 años entre sí (Cfr. Elbourne, 1975), otros explican que más importante que la cantidad de años entre el grupo que recibe y el que proyecta la tradición, es el proceso de traspaso de ésta, pues no importa cuánto tiempo haya pasado para que el precedente oral se decante (Gross en Bronner, 2013: 201). Dicho de otro modo, la práctica musical de la cueca es tradicional “porque se parece a algo que ocurrió antes y fue conocido en un grupo social”, y no por el paso de varias décadas (Bronner, 2013: 201). La continuidad de un conocimiento, finalmente, se produce cuando “se es parte de una cadena que se remonta en el tiempo y de una persona o grupo a otra” por lo que la tradición “es prescriptiva en virtud de ser repetida [...] en contraste con la historia[,] que registra lo que ocurrió previamente” (Bronner, 2013: 201).

En esta investigación utilizo el término ‘generación’ o ‘generaciones’ en dos sentidos:

1. Para describir las décadas en que nacieron las antiguas generaciones de cuequeros, considerando los cultores nacidos entre 1910 y 1950⁴.

2. Para describir el momento en que nuevos músicos “entran” a la escena y se vuelven activos, sin importar la edad que tengan, en tres estadios del tiempo:

- Primera generación: formada por los grupos de cueca urbana nacidos entre 1997 y 2003. La producción discográfica y actuación en vivo de estos conjuntos se realiza entre los años c. 2000 y 2010⁵.
- Segunda generación: compuesta por los conjuntos nacidos entre 2003 y 2007. Su producción y puesta en escena se desarrolla en el segundo lustro de la década⁶.
- Tercera generación: constituida por los grupos formados entre el año 2007 y el bicentenario de la República, en 2010⁷.

En esta tesis doy preferencia a las dos primeras generaciones, sobre todo a aquellos grupos a los que me vinculé, entrevisté u observé durante mi trabajo de campo. Estos grupos son Los Trukeros, Los Chinganeros, Las Torcazas, Los Santiaguinos, Las

⁴ Utilizo los términos “viejos cultores”, “cultores de antaño” o directamente “viejos” para referirme a los nacidos en esta época, y “nuevos cultores”, “nuevos músicos”, “nueva generación”, “jóvenes músicos” o “jóvenes” para los nacidos desde 1970 en adelante, con algunas excepciones. El uso de esta periodificación obedece a las distinciones que hacen los mismos músicos, quienes no obstante no utilizan el término “generación” sino que “viejos” y, de vez en cuando, “cultores”.

⁵ Se encuentran aquí Los Trukeros, nacidos en 1997; Las Torcazas, de 1998; Los Santiaguinos, de 1998 (considerado el “primer grupo” de cueca urbana por estar dedicado desde un inicio exclusivamente a ella); Los Chinganeros, desde el año 2000; Las Capitalinas, nacidas el 2001 y disueltas el año 2012; Los Tricolores, desde 2001; Los Porfiados de la Cueca, desde 2002; y Los Canallas de la Cueca, nacidos en 2002. A esta generación le antecede otra formada entre los años 80 y 90 de la cual forman parte *Los Pulentos de la Cueca*, *Los Afuerinos* y *Altamar*, conjuntos que sirven de “puente” entre los años 60 y los años 90 (además del trabajo de Héctor Pavez Pizarro, músico solista). En esta investigación he considerado la discografía, dirección y trayectoria de estos tres grupos, centrándome especialmente en Altamar por mantenerse activo durante todos los años 90 y dar origen a la variante romántica. Asimismo, he dejado de lado a Los Afuerinos y Los Pulentos de La Cueca que son prioritariamente de Valparaíso.

⁶ Aquí podemos situar a Vendaval, nacido en 2005; Las Niñas, nacidas en 2006/2007; Las Peñascazo, que parten en 2006 y se disuelven en 2009; a Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna, que funciona entre 2006 y 2012; y La Gallera, 2006. En este grupo considero como un referente regional a los conjuntos femeninos Las Joyas del Pacífico (c. 2007) y Las Lulús de Pancho Gancho (2007), ambos de Valparaíso. He aborado con algo más de detalle el caso de estos grupos en Spencer (2011a).

⁷ Aquí se encuentran Arrabaleros (2008), Los del Lote (2008), De Caramba (2008), Los Republicanos de la Cueca (2009), Las Primas (2009) y El Parcito (2009). Algunos de estos grupos han desarrollado su producción discográfica y música en vivo (entre 2007 y 2010) pero se han terminado de consolidar después del bicentenario. En esta tesis considero su trabajo hasta el año 2010.

Capitalinas, Los Tricolores, Los Porfiados de la Cueva, La Gallera, Las Niñas y Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna⁸. No obstante ello, considero la tercera generación como una referencia para el análisis porque muestra la forma ‘final’ que adopta la escena al llegar las celebraciones del bicentenario. Esta generación está reflejada sólo parcialmente en este texto pues el foco de esta investigación son los grupos de cueca brava, centrina o chilenera que pertenecen a la primera y segunda generaciones⁹.

Entre los años 2000 y 2010 la suma de estos grupos y solistas de nueva generación, casi 20, realiza más de 50 registros fonográficos contando casetes, discos compactos y DVDs¹⁰. De éstos, la mayor parte es grabada en formato de CD. Entre los grupos que más graban entre 1990 y 2010 destacan Altamar (5 CDs y 1 DVD), Los Santiaguinos (6 CDs), Los Trukeros (6 CDs), Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna (4 CDs), Las Capitalinas (4 CDs) y Las Torcazas (5 CDs), estos dos últimos conjuntos femeninos. Los grupos dedicados específicamente a la cueca brava graban entre 2005 y 2010 más de 25 producciones. Éstas constituyen el corpus discográfico principal que he utilizado para estudiar el sonido de la escena junto con las performances en vivo que he grabado, fotografiado y observado en mi trabajo de terreno¹¹.

⁸ No existen grupos que pertenezcan a más de una generación pero sí solistas o conjuntos que en sus inicios no tocaban cueca urbana pero luego se fueron integrando al movimiento cuando se fue consolidando. Considero a los solistas de cueca según su filiación de repertorio o simpatía con ciertos grupos: por ejemplo, el solista Mario Rojas grabó en sus inicios con Los Santiaguinos el disco *Folklore Urbano* (2002), dando muestras de simpatía con la fusión cuequera, por lo que se le puede considerar dentro de la primera generación de músicos. Lo mismo ocurre con Héctor Pavez, cuya figura es transversal pero se ha relacionado mayormente con grupos de tipo chilenero.

⁹ Existe una cuarta generación de grupos que se forma en la etapa inmediatamente posterior al bicentenario (2010). Esta generación se compone de conjuntos que no poseen conexión directa con los cultores antiguos pero mantienen el estilo de la cueca urbana, mostrando una inclinación hacia la cueca brava y, en algunos casos, hacia la cueca melódica o romántica. En el primer caso tenemos a Los Benjamines (2010), Voy y Vuelvo (2010) y Los Sinvergüenzas de la Cueva (2010); y en el segundo a Los Príncipes (2011). Un caso aparte lo constituye el conjunto Los Corrigüela (2011) por ser un conjunto formado por antiguos miembros de grupos de primera generación, como Los Chinganeros, Los Canallas o Los Trukeros.

¹⁰ Esta cifra no considera los discos grabados antes de 2000 ni después del año 2010, ni tampoco su participación en antologías o discos de otros grupos. En total estos discos excluidos suman más de 10.

¹¹ Los discos chileneros van aumentando a medida que avanza la década: entre los años 2000 a 2003 se editan 7 discos; entre 2004 y 2006 se publican 8; y entre 2007 y 2010 salen a la luz un total de 14, lo que indica que esta última fue la fase más intensa de la escena en términos de producción discográfica.

b. Performance

Uno de los principales ejes del enfoque de la etnomusicología urbana es el concepto de *performance*. Aunque comienza a ser utilizado por los antropólogos en la década de 1920, este concepto adquiere su forma actual en la década de 1970, cuando los estudios académicos abandonan la perspectiva del folclore como “objeto” (*ítem*) y lo cambian por la de folclore como “evento” (*doing*) (Bauman, 2012: 97-98). A partir de este momento la performance se entiende como un principio “organizador” del habla y – posteriormente- de la práctica musical. Entonces es reevaluado como un proceso que genera significado en el tiempo y el espacio (Cook, 2003: 205; Bauman, 2012: 98-101; Béhague, 1984: 4) y que constituye un recurso útil para la vida y la mejora de la experiencia social (Bauman, 2012: 111). El acto de performar, como recuerda Bauman, produce un “poder” que emana de la organización y producción de las actividades que involucra pero también del modo en que el “significado” de dicha interpretación es reivindicado, negociado o impugnado por quienes participan directa o indirectamente en ella (Bauman, 2012: 102). Esta agencia del intérprete se consigue conjuntamente con las audiencias pues son las que conectan -más allá del escenario- la actividad musical con la vida social (Duranti y Brenneis en Bauman, 2012: 101).

En esta investigación utilizo el concepto de *performance* como pivote teórico para comprender el funcionamiento de la cueca urbana desde un punto de vista social y musical. Entiendo la performance como una práctica que genera significado a través de dos dimensiones fundamentales:

- a) El dominio tradicional o teatral de la interpretación musical, donde hay recursos interpretativos en juego (lo que la música *es* o *hace*);
- b) Los aspectos derivados de lo que la música *es* o *hace* en un contexto social específico (lo que la música *permite hacer*).

Para realizar esta distinción me baso en la diferencia entre *performatividad* (dominio teatral) y *performatividad* (uso social, discurso) propuesta por Diana Taylor en los estudios de performance (Taylor, 2003) y desarrollada por Alejandro Madrid en la etnomusicología (Madrid, 2009). Según estos autores, el concepto de *performatividad* intenta comprender qué y cómo ciertos procesos “nos ayudan a entender la música”

(Madrid, 2009) mientras que el concepto de *performatividad* permite entender “prácticas sociales y culturales más amplias” a través de la música (Madrid, 2009).

Uno de los aspectos donde se puede apreciar este doble valor performativo de la cueca es en el *canto a la rueda*, que desarrollaré en el capítulo 6. El canto a la rueda -o simplemente la “rueda”- es el estilo performativo que define el modo de cantar la cueca urbana en forma “tradicional” por lo que abarca una serie de conocimientos que exigen competencias *performáticas* acerca de la métrica, ritmo, fraseología, armonía, instrumentación, puesta en escena y baile. Estas competencias, sin embargo, se practican solo cuando se dan ciertas condiciones sociales, como un espacio físico amplio (para lograr una posición circular o semicircular), presencia de cantores experimentados (que puedan cantar largo rato y conducir la “rueda”) o una audiencia activa (cuando hay escenario). Estos requisitos sociales hacen que los lugares para cantar y las personas que participan de ellos sean usualmente las mismas, creando así “sentido de pertenencia” de la escena a ciertos lugares y lazos humanos entre personas. En muchos de estos espacios de canto suelen realizarse además otras actividades como charlas, talleres o reuniones sobre cueca que reivindican la “tradición” que ella implica. Estas actividades son precisamente “prácticas sociales y culturales más amplias” que van más allá del escenario y que muestran que la música es capaz de crear –por medio de la performance- vínculos con el tejido urbano desarrollando “topografías íntimamente ligadas a las personas” (Pereira, 2005: 214). Performatividad y performatividad, por tanto, son dos elementos de un mismo proceso que converge bajo el término “performance”.

La performance de la cueca se produce en el contexto de una *escena musical*. La cueca urbana es una relación de personas y grupos localizadas en lugares destinados a la “producción, performance y recepción de prácticas musicales” que comportan la “tradición” y que “interactúan y se diferencian entre sí en un contexto urbano” (Bennett y Peterson, 2004: 3; Straw, 1991: 373). Como señalé al inicio de esta introducción, en la escena musical confluyen los músicos que hacen cueca, las audiencias que asisten a los lugares de baile, los gestores culturales que producen eventos, los productores o *managers* (pocos), los encargados de sellos independientes o páginas webs, y los dueños o administradores de los lugares de baile de cueca, como restaurantes, bares, centros culturales, clubes sociales y/o clubes deportivos. Todos ellos conforman una amplia red

que opera dentro y fuera del escenario, de día y de noche, con un triple objetivo: ver, bailar, cantar o tocar cueca urbana, comunicar ideas y emociones sobre dicha experiencia o alcanzar de algún grado de reconocimiento artístico (Cohen, 1999: 240). De esta manera, la cueca como escena musical provee “formas de pertenencia social que están en sintonía con las exigencias de la cultura” (Silver, Nichols y Navarro, 2010: 2295) o, usando las palabras de Straw, produce “nuevas formas de intermediación cultural, emprendimientos a pequeña escala y colaboración en redes sociales y profesionales que toman forma en la periferia de la industria discográfica” (Straw, 2004: 418).

La escena de la cueca urbana es local y al mismo tiempo virtual. Es *local* porque establece una relación entre el hacer-música (*music-making*) y quienes participan en ella dentro de un espacio geográfico específico (Bennett y Peterson 2004: 6), y *virtual* porque articula a sus miembros desde Internet utilizando nodos que crean una red interconectada de modo informático (Bennett y Peterson, 2004: 6-7)¹². A partir de esta doble forma de despliegue la escena conecta a los cultores con el resto de la sociedad, utiliza la tecnología para difundir la “tradición” y permite que la ciudad se beneficie de los productos de dicha actividad debido a los lugares de encuentro que ella ofrece (Bennett, 2004: 228). Es decir, con ella la “tradición” es mediatizada y profundizada.

3. *El estudio de la cueca chilena*

Existe una larga tradición académica de investigación sobre la cueca en Chile que corresponde a lo que llamo “estudios de cueca chilena”. Estos estudios están compuestos por textos que describen, analizan o interpretan la cueca chilena -en cualquiera de sus variantes- ofreciendo una exégesis sobre su historia y desarrollo desde el siglo XIX hasta hoy. Los enfoques utilizados por los autores y autoras han sido de tres tipos: a) *literario o narrativo*, que incluye novelas y crónicas escritas en prosa periodística o literaria, además de artículos escritos realizados desde la crítica literaria y musical; b) *pedagógico*, que contempla trabajos divulgativos, didácticos o formativos destinados a difundir aspectos generales de la cueca como su origen, historia o su

¹² Durante el transcurso de esta investigación utilicé como sinónimos de escena los términos ‘movimiento’ o ‘movimiento urbano’ o ‘escena urbana’. Del mismo modo, uso las palabras ‘baile’ y ‘danza’ como términos homologables.

coreografía; c) *científico social o humanista*, que incluye estudios historiográficos, musicológicos o etnomusicológicos de orientación hermenéutica próxima a las ciencias sociales y las humanidades (incluyendo tesis académicas). Estos textos conforman un corpus de más de cien documentos que da cuenta de la nutrida historia de producción intelectual que hay detrás de este género y muestran de paso la importancia que ha tenido aún para los investigadores locales. En la actualidad estos enfoques siguen siendo nutridos por nuevos trabajos académicos por lo que puede decirse que no están cerrados sino que más bien viven en una constante reelaboración, acrecentándose cada año.

Los textos del enfoque *literario o narrativo* son artículos descriptivos y periodísticos que aparecen desde los años 30 del siglo XIX en la prensa chilena. Se trata de informaciones breves o relatos cortos redactados por literatos locales o (en menos casos) extranjeros que atestiguan las transformaciones culturales modernizadoras que vive la sociedad chilena. Al ser escritos en la época en que el imaginario de lo “nacional” comienza a instalarse por medio del catecismo político y la creación de símbolos culturales (Spencer, 2007a; Purcell, 2007), estos textos poseen un tenor nacionalista y están imbuidos de la retórica del periodismo decimonónico (Cfr. Subercaseaux, 2005). Sin perjuicio de ello describen la zamacueca como un producto cultural agitador o “subversivo” del orden social debido a su carácter erótico y lascivo del orden moral¹³ (Salinas, 2006; Torres, 2008; Spencer, 2009b). Además refrendan la importancia que ejerce en el plano corporal, festivo o carnalesco (Salinas, 2006: 92) y el entusiasmo que provoca en las audiencias¹⁴ que atenta contra el “ascetismo intramundano” de las clases ilustradas (Salinas, 2006: 109). A pesar su tono a veces desacreditador de la cultura popular del siglo XIX, estos textos ofrecen una mirada valiosa de la sociabilidad en la cual estaba inserta la cueca y del significado que se le asignaba en aquella época.

Junto con ellos figuran trabajos *literarios o narrativos* cuya mirada sobre la cueca excede el ámbito académico. Se inician con la novela *Durante la Reconquista* de Alberto Blest Gana (1830-1912) –que imagina una zamacueca bailada en 1814– y se cierran con la crónica personal de Mario Rojas sobre la cueca brava, *El que sae sae*, el año 2012. Entre esas fechas encontramos los pliegos de la lira popular (desde la década

¹³ Véase *El Araucano*, Santiago, 23 de enero de 1835, 20 de febrero de 1835 y 4 marzo de 1836; también *El Mercurio* de Valparaíso, 4 de mayo de 1839 y 19 de febrero de 1842.

¹⁴ *El Ferrocarril* XV/4487, Domingo 27 de marzo de 1870, p. 3; XV/4460, Martes 22 de febrero de 1870, p. 3 y IV/1227, Jueves 8 de diciembre de 1859, p.3.

de 1860 hasta inicios del siglo XX), el libro de poesía histórica de Aris García (1866), la crónica cultural de José Zapiola (1872), los cuentos de Daniel Barros Grez (1890), la prosa literaria y musical de Clemente Barahona (1913), la novela social de Joaquín Edwards Bello (1920), la recopilación de canciones chilenas de Antonio Acevedo Hernández (1939), la serie de artículos publicados por la revista *En Viaje* (1940-1968), los trabajos editados por el músico Roberto Parra (1921-1995) y los versos e historias de Hernán Núñez (1914-2005), entre otros¹⁵. Todos ellos están redactados en un estilo que circula entre la historia, el periodismo, la poesía y la ficción, sacando partido a la estructura literaria de la cueca y asociándola con lo nacional y lo festivo para delinear un imaginario en torno a la identidad chilena (Spencer, 2009a).

Un segundo grupo de textos está compuesto por escritos realizados desde el campo de la educación y la *pedagogía* de la música, todos ellos de la segunda mitad del siglo XX. Estos textos son manuales abreviados hechos para difundir los rudimentos básicos de la danza, en especial su coreografía. A medida que avanza el siglo van aumentando en cantidad, llegando a su punto más alto durante la dictadura. Su proliferación se debe a dos razones. Primero, a la importancia que adquiere el movimiento de proyección folclórica que funciona entre las décadas de 1940 y 1970 en el país. Este movimiento busca educar en torno a la música campesina o folclórica a fin de recuperar o “restaurar” músicas en peligro de extinción y contribuir al imaginario nacional desde la ruralidad (Cfr. Fuentes, 2009 y Ramos, 2012a). Como recuerda Torres (2005: 9), es un movimiento que intenta la unión entre lo popular y lo nacional “bajo la categoría de folclore” pero desde la mirada del Estado. Segundo, debido a la declaración de la cueca como “danza nacional” que hace el Ministerio Secretaría General de Gobierno de la dictadura el 6 de noviembre de 1979. Esta norma, conocida como “Decreto 23”, obliga a practicar la cueca en todo el país -en el nivel escolar básico o primario- promoviendo así el baile en las comunas (Rojas, 2009: 54) y fomentando su enseñanza en clases de educación física (Guzmán, 2007: 40). Todo esto aumenta la circulación de textos de carácter pedagógico o educativo sobre cueca muchos de los cuales ofrecen su propia opinión acerca de esta danza.

¹⁵ Para una lista de las publicaciones de este tipo en Chile véase Spencer (2011b).

Aunque no todos estos textos están escritos pensando en la enseñanza, la mayor parte de ellos se focaliza en la coreografía y alienta una visión “deportiva” de la cueca. La cueca entendida como “deporte” se pone en práctica en los campeonatos de baile llevados a cabo en los años 80, cuando recibe el apoyo de clubes y asociaciones de cueca surgidas durante la dictadura o poco antes de ella. El hecho de “competir” al bailar es uno de los aspectos que los músicos de la escena de la cueca urbana rechazan por considerarlo una herencia de la dictadura, que resta importancia al canto y potencia una identidad que no es popular sino ilustrada e impuesta “por Decreto”. En efecto, una lectura crítica de estos textos muestra que en su brevedad y carácter teleológico tiende a adoctrinar acerca del valor de la cueca en la formación de la identidad, reproduciendo el ideal nacionalista decimonónico en el siglo XX¹⁶. Entre los principales trabajos de este tipo encontramos los de Herrera (1980), Gajardo (1981), Cádiz y Alvarado (1982), Pérez (1983), Pradenas (c. 1986), los escritos desde el Ministerio de Educación (c.1981, 1982, 1987a, 1987b y 1995), Parada (1998) y Gálvez (2001), este último el más completo de todos junto con el de Pérez¹⁷. Al igual que en el enfoque literario, este tipo de textos sigue produciéndose constantemente y suele ser de utilidad para enseñar el baile.

Un tercer grupo de trabajos son los *científicos sociales o humanistas*, que incluyen a estudios académicos sobre cueca, algunos de los cuales son de largo aliento. El primero de estos textos es el de Benjamín Vicuña Mackenna, político, intendente y literato santiaguino que saca a la luz en 1882 un sucinto trabajo titulado *La zamacueca y la zanguaraña* (publicado luego en 1909 por la revista *Selecta* y reimpresso en septiembre de 1922 por la *Revista Chilena*). Vicuña Mackenna se pregunta por cuestiones que serán el foco principal del estudio de la zamacueca y la cueca durante prácticamente todo el siglo XX, como su origen, su relación con la identidad de los pueblos peruano y chileno, su valor performativo, su carácter festivo o su vínculo con lo nacional¹⁸.

¹⁶ Varios textos muestran esta inclinación de modo fehaciente. Por ejemplo, Gálvez dice que la cueca representa “la expresión musical más identificatoria del pueblo chileno, de su carácter, de su raza, de su cultura y de su tradición libertaria” (Gálvez, 2001: 7), mientras que Barril dice que es “la señal más notable de pertenencia a un mundo... que busca las claves de la autenticidad y la perpetuidad” (Barril en Gálvez, 2001: 61). Herrera, por su lado, dice que el carácter nacional de la cueca la sitúa “en calidad de símbolo, junto a la bandera, el himno patrio, el escudo o el copihue” (Herrera, 1980: 7) y Parada espeta que “refleja ese orden inmutable, como una síntesis final y condensada de la interpretación de las leyes del universo” (Parada, 1998: 6 y 14).

¹⁷ Entre los textos anteriores a éstos, podemos mencionar los de Bari (1929) y Garnham (1961), que combinan este enfoque con una orientación histórica.

¹⁸ “¿Qué es la zamacueca como expresión de la índole social de un pueblo, como cuna y como tabladilla, como gracia, como voluptuosidad peculiar del clima y la mujer, como molde de costumbres, como

Este trabajo inaugura una tradición investigativa que es continuada cronológicamente por Clemente Barahona (1913), Pedro Humberto Allende (1930 y 1938), Carlos Vega (1936 y 1947), Eugenio Pereira Salas (1941), Pablo Garrido (1943), Exequiel Rodríguez (1950), Antonio Acevedo Hernández (1953), el mismo Carlos Vega (1953 y 1956), Garrido (1979), Samuel Claro (1982, 1986, 1993) y Samuel Claro et al (1994). Más recientemente encontramos a Rodrigo Torres (2001, 2003, 2008, 2010), Jaime Gálvez (2001), Margot Loyola (1997 y 2010), Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005: 394-404), Araucaria Rojas (2009), Laura Jordán y Araucaria Rojas (2009), Karen Donoso y Micaela Navarrete (2010), Luís Castro, Karen Donoso y Araucaria (2011) y mi propio trabajo, escrito entre 2007 y 2015. La suma de estos textos ha permitido formar un corpus de ideas que ha acumula una suma de definiciones y frases sobre la cueca, construyendo un mensaje repetitivo traspasado de texto en texto (intertextualidad). Este corpus, que llamo *canon discursivo*, constituye un “repertorio escrito de textos que ha representado literariamente los rasgos coreográficos, musicales y poético-literarios de la (zama)cueca por medio de la construcción diacrónica de un discurso”, el cual ha tenido amplio impacto en la comprensión de esta música así como en la interpretación de su historia y origen (Spencer, 2009, “Introducción”).

Los “estudios de cueca chilena” están formados por los tres grupos que he mencionado, *literario, pedagógico y social/humanista*. Muchos de ellos contienen fuentes valiosas como catálogos, cancioneros, fotografías, discografías, coreografías, pinturas o partituras. Otros contribuyen con opiniones, fuentes, métodos de baile, análisis y cronologías que hoy son parte importante de su estudio y que es difícil de soslayar. Su aporte, en este sentido, es fundamental y constituye el punto de partida de cualquier investigación que se haga sobre esta práctica musical.

Sin embargo, no todos los textos de este corpus han conseguido hacerse conocidos. El concepto de *canon discursivo* que he mencionado más arriba se refiere precisamente a la “lista de supervivientes” que ha sido tomada como relevante o representativa del género desde el punto de vista discursivo (Bloom, 1995: 48). En los “estudios de cueca chilena” este grupo está conformado por los textos de carácter académico escritos entre

gimnasia de la juventud, como símbolo de placer y bulliciosa alegría, como danza nacional en fin?” (Vicuña, 1882: 2).

1882 (Vicuña) y 1994 (Claro et al) que provienen de los estudios musicales (musicología, etnomusicología, estudios de música popular), la historiografía, la didáctica o pedagogía musical y -parcialmente- la crítica de música. El canon discursivo de la cueca chilena es una combinación de estos tres tipos con una orientación fuertemente académica (publicados hasta 1994). Una parte importante de las ideas que hoy existen sobre cueca ha sido escrita o difundida por estos textos “seleccionados”, particularmente por aquellos más antiguos que han sido los más difundidos por el paso del tiempo. ¿Pero qué dicen los textos del canon discursivo sobre la cueca?

Los textos de este canon han descrito la historia de la cueca concentrándose en tres ejes principales: origen, raza y carácter “nacional” (Spencer, 2013a). El tema del origen ha sido considerado el ‘problema esencial’ capaz de desentrañar la historia del género (Pereira, 1941: 268) y trazar la autenticidad de su repertorio (Spencer, 2009). La discusión sobre cuál es la raza de donde proviene la cueca, en cambio, ha intentado demostrar que la cueca es un género predominantemente mestizo cuyo ascendente étnico es blanco e hispanico. Contrario a lo que podría esperarse, este debate no ha conducido a una discusión sobre la historiografía, sino hacia la búsqueda de una raza que permita encajar la cueca dentro de los relatos de “invención de la nación” que escenifican la cultura durante el siglo XIX (Subercaseaux, 2005: 648-649). Estos textos que hacen énfasis en el vínculo del baile con la “nación” hablan de una “comunidad imaginada” de intérpretes, creadores y audiencias que sería la gestora del sonido de la nación del mismo modo que lo fue el himno nacional (Spencer, 2013a). A través de estos tres ejes el canon discursivo de la cueca introduce los conceptos de autenticidad, mestizaje y nacionalismo en el debate sobre la historia de la cueca, contribuyendo a esencializar su significado y a describir la cueca como un género unitario e inmutable en el tiempo (Spencer, 2013a: 414-415). Esta tesis debate algunos de estos textos.

No obstante ello, existe un conjunto de textos ubicados fuera del canon que han abandonado la visión esencialista y han optado por abordar la cueca desde una perspectiva monográfica o disciplinaria. Son trabajos publicados después del año 2000 donde se ofrece una visión de la cueca próxima a la etnomusicología y la historia social y más alejada de la educación musical, la pedagogía, la crítica musical o la musicología histórica. Escritos por historiadores, musicólogos o etnomusicólogos, estos textos hacen hincapié en el poder creador de identidad de la cueca enfatizando su carácter festivo,

diverso y popular (Torres, 2001 y 2003; Rojas, 2010; Castro, Donoso y Rojas, 2011 y Donoso y Navarrete, 2010) así como el contexto social y urbano donde se encuentra inserta (Torres, 2001, 2003 y 2010; Castro, Donoso y Rojas, 2011). Además, identifican y analizan los cambios a los que ha estado sometida la cueca debido a las transformaciones políticas del país especialmente aquellas derivadas de la dictadura. Otros trabajos analizan la mediatización e inserción de la cueca en la industria de masas del siglo XX, considerando el consumo como aspecto central de su desarrollo histórico-performativo y desvelando sus consecuencias para el período predictatorial (González y Rolle, 2005: 394-404). Textos más recientes estudian también la influencia de la dictadura en la circulación de la cueca y su poder de adaptación y resistencia al contexto político represivo (Rojas, 2009; Jordán y Rojas, 2009).

El aporte de estos textos ha sido fundamental para el desarrollo de una nueva etapa de los “estudios de cueca chilena” y su escritura ha sido motivada –en varios casos- por el surgimiento de la escena de la cueca urbana. Estos trabajos, que podríamos llamar “nuevos estudios de cueca chilena”, han sido escritos en su mayor parte con un enfoque historiográfico de orientación social por lo que han aportado fuentes novedosas e importantes reconstituciones históricas. Además, han integrado las políticas culturales y los cambios de la industria discográfica acrecentando el conocimiento que tenemos del género desde una perspectiva próxima de la cultura de masas. Para ello han abandonado el enfoque *pedagógico* y *literario* para concentrarse en procesos históricos que han expuesto a través de monografías sobre el valor simbólico de la cueca y su aporte a la construcción de la “identidad chilena”. La presente investigación, en este sentido, se ubica en una línea similar a la que estos textos han abierto.

A pesar del aporte de estos trabajos que he mencionado, no existe hasta ahora un estudio etnomusicológico que aborde la cueca urbana en el período postdictatorial chileno. La mayor parte de los textos publicados entre 2000 y 2014 son monografías disciplinarias que no ofrecen un estudio de caso cualitativo o etnográfico. Así, por ejemplo, Núñez (2005) y Rojas (2012) realizan una crónica, poética y personal de la historia de la cueca brava; Muñoz y Padilla (2008) y Guzmán (2007) refrendan las conclusiones expresadas por Claro et al (1994); y Figueroa (2006) elabora un catálogo morfológico de la cueca analizando un corpus considerado representativo y “folclórico”. Algo similar ocurre con González (2001), Luzzi (2002), Luengo (2004), Jordán y Rojas (2009), Rojas (2009 y

2010) y Castro, Donoso y Rojas (2011), que hacen una historia social de la cueca (en ciertas zonas de del país) explicando el modo en que ésta articula espacios, identidades y modos de resistencia política a la dictadura o la democracia de mercado. Si bien algunos de estos textos utilizan entrevistas en su trabajo, la experiencia de los sujetos que hacen la cueca no está integrada al eje de su análisis -centrado en la historia- ni tampoco las experiencias que los propios investigadores han tenido al estudiar esta danza. Los trabajos de Chandía (2013) y Carreño (2010) son una excepción a esta regla pero con el fin de hacer una crítica acerca de la construcción del cuerpo, la memoria y la identidad en la cultura, situándose dentro del campo de la crítica literaria y los estudios culturales más que en el campo de la música o los estudios musicales¹⁹.

La investigación que aquí presento intenta complementar el trabajo de estos textos abordando temas que han sido dejados de lado o postergados por ellos debido a los enfoques, métodos u objetivos que se plantearon para comprender la cueca. Como ya mencioné, mi trabajo se centra en la relación entre *tradición* y *performance* de la cueca urbana al interior del contexto democrático chileno, desde el enfoque de la *etnomusicología urbana*. En un plano general, esta tesis dialoga con los estudios “viejos” y “nuevos” de cueca chilena integrando algunos textos del canon discursivo a la discusión (aquellos relativos a la autenticidad e historia del género) y dejando de lado otros que hablan sobre su coreografía. En un plano más específico, debato con los textos publicados durante el siglo XX por Allende (1930), Pereira (1941), Vega (1953), Garrido (1979), Claro (1982, 1986, 1993), Claro et al (1994), y los “estudios de cueca chilena” publicados durante el siglo XXI por González y Rolle (2005: 394-404), Rojas (2009) y Castro, Donoso y Rojas (2011). En menor medida, utilizo los trabajos publicados por Rojas (2010), Jordán y Rojas (2009), Loyola (2010) y Donoso y Navarrete (2010) para apoyar mis punto de vista.

En este contexto tiene especial importancia el trabajo realizado por el investigador chileno Rodrigo Torres, cuyo trabajo etnomusicológico constituye el principal referente de esta tesis. A lo largo de más de quince años de trabajo, Torres ha realizado un

¹⁹ El texto de Marco Chandía (2013) amerita un comentario a parte debido a la profundidad de su análisis. Junto con la tesis de Rodrigo Torres, este parece ser el primer esfuerzo por leer la cultura popular chilena desde la música haciendo énfasis en la cueca. Sin embargo, debido a que su análisis se centra en el caso de la ciudad de Valparaíso, lo he excluido de esta investigación esperando poder incluirlo en trabajos posteriores.

análisis de la cultura popular a partir de su propia experiencia con los viejos cultores de cueca urbana. Su trabajo inaugura una línea de investigación de cueca que va más allá de su valor coreográfico o histórico e intenta comprender su poder social corporal y festivo, su relación con la ciudad y la memoria colectiva, y su manera de interpelar al Estado y la nación entendidos como entidades en sempiterna crisis. La investigación que expongo en esta tesis es deudora del trabajo de Torres en toda su amplitud, pero particularmente de sus publicaciones dedicadas a la historia y lugar de la cueca urbana (Torres, 2001 y 2003) y aquellas ocupadas de exponer el canon folclórico y discursivo del género (Torres, 2005, 2008, 2008b, 2010 y 2011).

4. *Objetivos*

Teniendo en consideración los elementos expuestos el objetivo de esta investigación es *estudiar los cambios ocurridos en la tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile entre los años 1990 y 2010*. Para cumplir este objetivo describo, analizo e interpreto las transformaciones performáticas y performativas de la cueca urbana entre los años 2000 a 2010 incluyendo su consolidación como “escena musical” y el surgimiento de *variantes* de cueca urbana (definidas según criterios cualitativos, cuantitativos y performativos). Al mismo tiempo profundizo en los cambios producidos en el concepto de “tradición” dentro de la misma escena de acuerdo a la mirada de los cultores (viejos y jóvenes) contrastada con la visión de la prensa y, en menor medida, de las audiencias que participan en la escena.

El argumento principal de esta investigación dice que la cueca urbana es una tradición oral histórica, performativa, participativa y espacializada que se ha adaptado a las transformaciones sociales del país para tomar forma como una nueva práctica social urbana hecha desde la música. La escena de la cueca urbana, en este sentido, representa un momento de cambio en la cultura chilena postdictatorial y una transformación profunda en el modo de entender la cueca como se había concebido hasta ahora, por lo que su estudio es pertinente y necesario.

Para el primer objetivo específico –las transformaciones performáticas y performativas– hago una descripción de las principales características musicales de la cueca urbana a

través de sus rasgos estructurales (métrica, fraseo, ritmo, armonía, instrumentación) e interpretativos (baile, puesta en escena) (capítulo 5). Me interesa mostrar los cambios performáticos que ella ha tenido entre 2000 y 2010 comparándolo con las décadas anteriores, pues esto permite determinar: a) qué aspectos constituyen una innovación y de qué manera se relacionan con la idea de “tradición” (capítulo 3); b) y cómo a partir de ellos se crea un nuevo repertorio canónico para el género (capítulo 4). Este análisis de performance está relacionado con la consolidación de los grupos de cueca como “escena musical” y la aparición de *variantes* de cueca urbana durante el período de estudio (romántica, fusión, solista y chilenera, centrina o brava) (capítulo 2). Debo hacer notar que mi análisis incluye una revisión melódica, armónica, instrumental y formal pero no ofrece un ejemplo particular de éstos, pues mi objetivo es concentrarme en el análisis performático y performativo y no en la sintaxis compositiva del género. Siguiendo esta línea, en el capítulo final describo lo que los músicos y audiencias de cueca hacen con la música más allá del escenario –canto a la rueda- integrando así una dimensión social que es inherente a esta práctica musical (capítulo 6).

En todos los casos anteriores utilizo la distinción teórica ya señalada entre *performatividad* (dominio teatral) y *performatividad* (uso social, discurso). Sin embargo, en el caso del análisis del *canto a la rueda* (capítulo 6) y las *variantes* de cueca (capítulo 2), combino el análisis musical con la observación de la performance, siguiendo el método cualitativo sugerido por Anthony Seeger (1992). De acuerdo a Seeger, el análisis etnográfico de la música debe hacerse procurando examinar “qué pasa cuando la gente hace música” (Seeger, 1992: 90) y respondiendo las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los principios que organizan las combinaciones de sonidos y sus arreglos en el tiempo? ¿Por qué un individuo particular o un grupo social interpreta o escucha los sonidos en el lugar, tiempo y contexto en que lo hace? ¿Qué efectos posee la *performance* en los músicos, la audiencia y otros grupos involucrados? ¿Cuál es el rol del individuo en la tradición y cuál el rol de la tradición en la formación del individuo? (Seeger, 1992: 90). Estas preguntas ofrecen distintas perspectivas sobre la música que permiten conocer la actividad musical desde dentro (Seeger, 1992: 90-94) y saber cuál es el efecto que la música genera en el resto de la vida social (Seeger, 1992: 90-100). Combinando estas ideas con el concepto de performance ya explicado, ofrezco el ejemplo de un canto a la rueda hecho en vivo, analizándolo de manera performática y performativa y comparándolo con otros cantos a la rueda.

En el segundo objetivo específico –la “tradición”– abordo la historia social de la cueca chilena después de 1990 y estudio los efectos de la dictadura en la creación de una cultura popular nostálgica (capítulo 1). Mi objetivo es aproximarme al modo en que se instala y transforma el concepto de “tradición” entre los músicos (capítulo 3), analizando la manera en que dichas transformaciones dan origen a un nuevo repertorio (capítulo 4) y la manera novedosa de performar dentro y fuera del escenario (capítulo 5). En este contexto estudio además el modo en que esta “performance de la tradición” está geográficamente “localizada” en ciertos puntos de la ciudad y la importancia que éstos tienen para la memoria (capítulo 3). En todos los casos intento dar voz a los cultores viejos y jóvenes de la cueca urbana utilizando una perspectiva sociológica sustentada en la teoría de los “lazos” sociales (Granovetter, 1983) y la perspectiva de la “localidad” propia de la etnomusicología urbana, ya señalada.

Es importante aclarar que esta tesis no considera la cueca campesina como objeto central de estudio, pero se refiere a ella con el fin de explicar aspectos que son privativos de la cueca urbana. Tampoco aborda otras problemáticas relevantes de la cueca, como la lucha de representación entre arquetipos sociales –especialmente el caso del roto chileno (propio de la cueca urbana) versus el huaso (propio de la “cueca folclórica” o campesina)–, o la existencia de campeonatos de cueca con la concomitante red social articulada en torno a ellos. Asimismo, no trata los cambios de género (*gender*) y el rol de la imaginación en la cueca chilena, aspectos que desde mi perspectiva han sido relevantes para el desarrollo de la escena musical postdictatorial²⁰. Finalmente, debe notarse que esta disertación se centra en la ciudad de Santiago pero incluye menciones a la ciudad de Valparaíso, cuya importancia y particular tradición merecen un estudio especial que aquí no alcanzo a cubrir.

²⁰ Los temas de género e imaginación los he abordado en Spencer (2011a y 2013b) y Spencer ([Forthcoming 2015a] y [Forthcoming 2015d]), respectivamente. El tema del roto y el huaso, debido a su profundidad y extensa raíz en la literatura y la historia del país, amerita un trabajo de mayores proporciones que el que aquí puedo ofrecer.

5. Metodología

La presente investigación fue llevada a cabo a través de una etnografía urbana sustentada en tres trabajos de campo (de 3 a 6 meses) realizados en Santiago de Chile en 2008, 2009 y 2010. Ellos fueron complementados con dos subtrabajos de campo realizados en eventos de cueca no centrados en la cueca urbana, el *L Campeonato Nacional de Cueca* (Arica, Región de Arica y Parinacota, junio de 2009) y el encuentro *Abril Cuecas Mil* (San Bernardo, Región Metropolitana, abril de 2009). En este último apliqué un cuestionario de 30 preguntas a 100 grupos de cueca que me permitió obtener un perfil sociodemográfico de los músicos y grupos de cueca (capítulo 2), y que luego completé aplicándolo de modo individual a varios grupos de cueca urbana²¹. El conjunto de ambos terrenos arrojó más de 70 horas de grabación de video, que fueron revisadas para esta tesis y contrastadas con lecturas pertinentes.

La planificación, producción y ejecución de mis trabajos de campo fue hecha de acuerdo a los preceptos metodológicos de la etnografía aplicada a la música, algunos de los cuales han sido mencionados en esta introducción (Seeger, 1992; Myers, 1992; Cohen, 1993; Bohlman, 1997; Kisliuk, 1997; Cooley, 1997; Finnegan, 2002). Para ello utilicé los métodos cualitativos de recolección de información de entrevista en profundidad (40), observación participante (60 eventos) y observación no participante (4 eventos). Además registré diez conversaciones informales (con permiso de los entrevistados) y apunté mis experiencias vividas en dos cuadernos durante todo el tiempo que duró mi estancia en terreno.

Las entrevistas y observaciones fueron complementadas por un proceso de revisión de fuentes históricas. Includé noticias aparecidas en revistas y periódicos (microfichas c. 1830-c. 1950), impresa (1950-2000) o electrónica (1999-2014). Las dos primeras ubicadas en la Biblioteca Nacional de Chile y la última correspondiente a la versión digital de los diarios impresos (en Internet o “diarios electrónicos”). Complementé estos formatos con información contenida en blogs, páginas webs y perfiles de Facebook de los grupos y cultores de cueca publicada entre los años 1999 y 2014. La recolección de toda esta información me obligó a revisar y fichar cerca de mil quinientas noticias

²¹ Véase en el Anexo “Cuestionario” la ficha técnica del mismo.

relacionadas con la cueca. De todas ellas, sin embargo, sólo una parte está utilizada en esta disertación.

El conjunto de estos datos fue contrastado y complementado con la audición de discos de vinilo, casetes, discos compactos y DVDs de cueca editados entre 1906 y 2014. Casi todos ellos están disponibles en la Biblioteca Nacional de Chile, con la excepción de algunos discos facilitados por coleccionistas privados o encontrados en bases de datos digitales ubicadas en Chile o en el extranjero. Tanto la observación en video como la escucha de los discos la hice siguiendo una pauta de audición y observación de performance propuesta por los trabajos de Seeger (1992) y Myers (1992b), a la cual agregué mi propia experiencia como músico de cueca adquirida en terreno.

El proceso de realización de esta tesis fue llevado a cabo siguiendo una propuesta de investigación presentada a la Universidad Complutense y la Universidad Nova de Lisboa. Las pautas de entrevistas y de observación participante y no participante fueron discutidas con las directoras de esta tesis, al igual que los cambios realizados durante el trabajo de campo. Asimismo, devolví a todos los entrevistados citados una copia de la entrevista para su aprobación y/o modificación. De todos ellos, sólo uno objetó el uso de la entrevista pero luego de un par de años me autorizó a utilizarla.

El tipo de escritura escogido para hablar sobre la cueca ocupa un lugar importante en este trabajo. Como señala Clifford, la etnográfica está determinada por *ficciones coherentes* o historias que influyen sobre la verdad cultural (Clifford, 1986: 6). En esta tesis dichas historias se describen de manera polifónica incluyendo varias voces en la narrativa que intentan conformar la trama de la historia social de la cueca entre 1990 y 2010. Se trata de cuatro actores que configuran el sentido y significado de la cueca urbana y representan su voz *emic*. El concepto de *emic* que utilizo se refiere al punto de vista intra e intercultural aceptado en el sistema cognitivo de la cultura investigada (Kubik, 1996: 6), la misma que algunos autores han denominado “cultura inherente” (Bauman, 1993: 56-57). Como expresa Marcia Herndon, la perspectiva *emic* es un territorio de negociación multidimensional que no se rige por dicotomías sino por el dinamismo de la interacción social (Herndon, 1993: 78-79). En este sentido, la mirada *emic* no es una sola sino que posee múltiples puntos de vista sobre el fenómeno cultural, es decir, es un sistema complementario de referencia donde existen visiones

contrastantes que emanan de los propios entrevistados de la investigación realizada (Bauman, 1993: 35; Alvarez-Pereyre y Arom, 1993). Complementariamente, el concepto *etic* es un marco de referencia creado por el analista o investigador para realizar la comparación cultural (Kubik, 1996: 5-6; Bauman, 1993: 56). Es una mirada transcultural o ‘punto de entrada’ que tiene por objeto servir de herramienta analítica al “observador” para el estudio de un sistema cultural nativo (Herndon, 1993: 64). Gracias a ella éste puede proveer “información concerniente al potencial status de universales en la teoría de la cultura” (Bauman, 1993: 36; Alvarez-Pereyre y Arom, 1993: 11).

No considero mi figura de investigador como *insider* o *outsider* del mundo de la cueca, sino como un participante gradualmente integrado a una parte de la “tradición” que se vive dentro de la escena de la cueca urbana. Los conceptos *emic* y *etic* que utilizo, por tanto, no los traduzco como un binario sino como un modo de describir la diversidad de los puntos de vista presentes en la historia social del género o lo que otros han bautizado como “dialéctica no unívoca” de la investigación (Alvarez-Pereyre y Arom, 1993:12).

El primero de los actores que alimenta esta investigación son los viejos y nuevos cultores de cueca urbana. Ellos son la voz *emic* más importante y protagonista principal de esta investigación. Su voz está presente por medio de entrevistas, imágenes, videos o discos en los que participan, ya sea debido a mi intervención o a la publicación de estos materiales en la industria discográfica y/o los medios de comunicación.

La segunda es la voz de la *industria cultural* representada por la industria discográfica y los medios de comunicación, en particular la prensa escrita y electrónica. Mientras la prensa describe, categoriza y evalúa lo que hacen los músicos y sus audiencias a través de los periódicos, la industria del disco canoniza o excluye tipos de cueca por medio de la producción, grabación y distribución, decidiendo qué cueca es representativa del imaginario de lo “nacional” (o no) y de qué modo debe mostrarse. Ambos dialogan con la escena y al mismo tiempo median entre ella y el público general. En este trabajo abordo con mayor énfasis la voz de la prensa por ser la que primero llega a las novedades de la escena y la que más ha aporta a su difusión. La televisión ha tenido una participación menor por lo que la considero sólo en casos puntuales. La prensa, consecuentemente, constituye una voz *emic* importante de la cueca urbana que actúa en respuesta *a posteriori* a la actividad de la voz principal (los músicos de cueca).

En tercer lugar está la voz de los *académicos e investigadores* que se dedican a escribir y analizar la cueca por medio de libros, artículos y notas de prensa. Estos textos conforman un corpus discursivo que funciona como una evaluación histórica de la cueca, apareciendo de vez en cuando en la prensa como referentes de autoridad o bien en otros textos (referentes *intertextuales*) relacionando un texto con otro por medio del préstamo, reelaboración, parafraseo o cita de frases, estilos o convenciones de contenido (Burkholder, 2001). Su participación en esta tesis, no obstante, está supeditada a la opinión de los cultores de cueca y los contextos sociales de la escena, por lo que aquí la incluyo para reforzar o negar ciertas ideas, no como fuente de legitimidad o autoridad. Los discursos académicos de la cueca, por tanto, son una voz *emic* de menor importancia que las dos anteriores, pero no por ello irrelevante.

El cuarto actor es el *Estado-Nación* entendido en su sentido foucaultiano como sistema de poder que objetiva la cultura (Foucault, 1982: 777). A través de la administración de sus políticas culturales y regulaciones legales, el Estado legisla y decide acerca del carácter nacional, regional o local de la cueca, delimitando su significado como símbolo o esencia y promoviéndola con recursos económicos (o no). Las contradicciones políticas que genera el Estado-Nación chileno están especialmente presentes en esta investigación debido al cambio cultural que se produce entre la dictadura y su etapa posterior, la democracia. Por ello utilizo de modo puntual la idea de “resistencia” al poder que esgrime Foucault, según la cual resistir al poder que ejerce el Estado permite evitar la subsunción de la subjetividad de los sujetos y los privilegios del conocimiento (Foucault, 1982: 780-781). Los capítulos de apertura y cierre de la tesis, junto con las conclusiones, incluyen algunas de las principales críticas al Estado y la búsqueda de una voz para la ciudadanía por medio de la cueca urbana. La voz del Estado chileno, resumiendo, es una voz *emic* importante que dialoga con las dos primeras.

La interrelación o polisemia de estos cuatro actores es la que da vida a la historia que esta tesis narra: la historia etnográfica de la cueca urbana chilena acaecida entre los años 1990 y 2010. Las opiniones de estos cuatro actores, sin embargo, están intermediadas por mi propia voz y experiencia adquirida en trabajo de campo, la misma que a continuación revisaré en detalle.

6. Trabajo de campo (2008-2010)

La investigación que aquí ofrezco está basada en las experiencias que tuve entre los años 2005 y 2013 como investigador, miembro de la audiencia y músico de cueca urbana. Son experiencias que han sido traducidas a la escritura plasmada de este texto etnográfico adoptando tropos, figuras y alegorías que traducen la realidad a *verdades*, muchas de las cuales que excluyen otros elementos por medio de la retórica (Clifford, 1986: 7-8). Las *verdades etnográficas* que contiene esta tesis, usando la expresión de Clifford (1986: 6), están mediadas por la narración escritural e influidas por mis experiencias parciales, comprometidas e incompletas acerca de la cueca durante el período señalado. Como recuerda Timothy Rice, antes que intentar decir la verdad el investigador busca alcanzar la parcialidad de su comunicación sabiendo que las relaciones humanas que se producen en el trabajo de campo implican “temas de representación y narrativas de autoridad que poseen dimensiones tanto políticas y éticas como epistemológicas” (Rice, 1994: 9). Así, más que hacer una interpretación hermenéutica, el etnógrafo escribe enmarcando su relato en una ficción coherente que es creada por un ambiente social que él mismo ayuda a producir debido a su autoridad política (Clifford, 1986). La escritura del etnomusicólogo, entonces, muestra las verdades que éste conoce y no las “verdades objetivas” situándose entre la experiencia, la interpretación, el diálogo y la “polifonía” de los personajes que estructuran y pueblan su narración (Clifford en Rice, 1994: 9-19).

Las experiencias que configuran mi “verdad etnográfica” son el resultado de más de siete años de trabajo académico en la ciudad en que yo mismo nací y me eduqué, Santiago de Chile. Hacer una etnografía en el mismo lugar donde viví la mayor parte de mi vida ha sido un proceso extraordinario y complejo que ha significado una vivencia dual de la cueca: como una actividad “académica” y al mismo tiempo como una “rutina del vivir”, usando la expresión de Ferrándiz (2011). A pesar de su dificultad, esta dualidad me ha permitido la posibilidad de elaborar por escrito un *producto* intelectual y al mismo tiempo participar del *proceso* creación de su escritura por medio de la inserción en una cultura conocida que no había sido observada por mí con una mirada etnográfica (Ferrándiz, 2011: 10, 13; Myers, 1992b; Spradley, 1979: 21).

Mi historia personal con la cueca es similar a la de muchos amantes del género que hoy forman parte de las audiencias de la escena. Conocí la cueca en la etapa escolar primaria o básica (6 a 14 años) cuando fui obligado a bailarla para las clases de Educación Física de 1984, mientras cursaba mi educación secundaria en el Liceo B-42 “Mercedes Marín del Solar”, ubicado en la comuna de Providencia. Dado que la cueca había sido oficializada como baile nacional en 1979 su aprendizaje era parte del contenido obligatorio de preparación física, así que aprendí sus pasos básicos y me vi obligado a escuchar su canon folclórico. Sin embargo, luego me mantuve alejado de ella por considerarla coreográficamente difícil y costosa de implementar por sus trajes típicos. En ese momento, a mis 11 años, no entendía todavía que esta música estaba relacionada al nacionalismo y la dictadura de Pinochet que ni mis familiares ni yo compartíamos, pero sí pensaba lo que todos mis amigos creían: que era aburrida y mecánica para bailar.

Veinte años después, el año 2004, me llega el rumor de que algunos jóvenes se juntan a bailar cueca en locales del centro de la ciudad. Bailan sin trajes folclóricos típicos y con instrumentos en mano. Cualquiera puede tocar y bailar sin importar la ausencia de escenario, dicen los que me informan. Parto entonces hacia enero de 2005 a este lugar y me encuentro con la sorpresa de que, en efecto, la gente canta y baila con guitarras y teclados sin ánimo escénico, más bien de modo espontáneo. El conductor de esta reunión es Hernán ‘Nano’ Núñez, uno de los cultores más importantes del siglo XX, que se pasea por los pasillos de madera de una casona vieja convertida en restaurante. Ese mismo día comienzo a bailar la cueca urbana y a interesarme en el lugar donde se produce el baile, un sitio que con el tiempo se convertirá en el espacio más conocido de cueca urbana de Santiago: *El Huaso Enrique*, ubicado en el centro de la capital.

El año 2005 inicio mi doctorado en Musicología en Madrid, España, teniendo como idea principal realizar un trabajo sobre la cueca en la etapa nacionalista (1910-1940). Sin embargo, en el camino voy descubriendo nuevas fuentes que permiten darme cuenta que la discusión sobre cueca se remonta más atrás, siendo los primeros textos de la década de 1830. Se despierta entonces mi curiosidad histórica por lo que decido hacer de la cueca mi tema de investigación, separándolo en dos etapas: siglo XIX y siglo XX. Entre 2006 y 2007 escribo mi Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Universidad Complutense de Madrid sobre la *zamacueca* como representación de lo nacional durante el siglo romántico, publicando luego algunos artículos relacionados al

tema (Spencer, 2007, 2009a, 2009b y 2010b). Al año siguiente entrego mi proyecto de tesis para comenzar a trabajar sobre la cueca urbana de la segunda mitad del siglo XX.

Una vez que inicio el proceso formal de trabajo de esta tesis (2007) me voy dando cuenta que la realización de mi trabajo de campo y su escritura son una experiencia de transformación personal. Aunque uno de los objetivos de mi trabajo es comprender el concepto de “tradición” entre 1990 y 2010, me voy interesando cada vez más en conocer cómo viven las audiencias la experiencia de bailar y cantar cueca. Mi impresión inicial es que hay un modo de bailar y cantar que representa una nueva cultura festiva y corporal chilena liderada por una generación de jóvenes que tiene otra actitud frente a la música local. No son nacionalistas pero respetan y utilizan el concepto de “patria”; rechazan al huaso por ser un arquetipo hegemónico pero lo reemplazan por el roto; y poseen un compromiso tan profundo con la cultura popular que están dispuestos a llevar la misma vida que llevaron los viejos cultores con tal de vivirla en primera persona. Son los nuevos “cuequeros” de la región metropolitana.

Mientras conozco a los protagonistas de la escena voy descubriendo que la transformación que ellos viven es la misma que estoy teniendo yo. Este acto de autoconciencia es tal vez uno de los momentos más importantes de mi experiencia como etnomusicólogo porque con él se borra la barrera que separa mi ‘objeto’ de estudio de mi ‘yo’ investigador. Al darme cuenta de esto decido llevar la vida que llevan los músicos (y sus audiencias) frecuentando los lugares a donde van, escuchando la música que escuchan y bailando y tocando cuando se me presenta la posibilidad. En definitiva, tomo participación activa en la “tradición” que estoy estudiando y la convierto en algo propio. Mi interés entonces ya no tiene que ver con los músicos de la escena, sino con mi propia fascinación por la práctica musical. De esta forma pasan las semanas y los meses y mi actitud no cambia, llegando a participar en campeonatos improvisados de baile y asistir a campeonatos de cueca huasa para mostrar mi modo ‘urbano’ de bailar. Así, en mi primer trabajo de campo me siento compenetrado con la cueca urbana (2008), pero en el segundo me siento ya definitivamente un miembro de la escena en calidad de bailarín y audiencia fiel (2009), asistiendo a decenas de cuecazos al mes y comprando todos los discos de los grupos que conozco.

Es en este momento, no antes, cuando comprendo que el foco de mi trabajo no es el *texto* de la cueca -como hice en el siglo XIX- sino las *experiencias* vividas por los músicos de la escena en su proceso de adaptación y transformación de la “tradición”. Me doy cuenta entonces que las historias personales y académicas se funden y confunden como si fueran “sombras” que unen el pasado y el presente en un complejo entramado de historias, como recuerda Cooley (1997: 5). Comienzo entonces a hacerme preguntas que con el paso del tiempo se convierten en la guía de mi trabajo: ¿Cómo entienden los músicos la idea de “tradición”? ¿En qué se parece la idea de “tradición” de los jóvenes a la de los viejos cultores? ¿En qué momento nace el deseo de recuperar una “tradición” aparentemente desaparecida? ¿Qué relación hay entre los cambios políticos y sociales del país y la transformación de la “tradición”? ¿Por qué los músicos se sienten protagonistas de un cambio de paradigma cultural? ¿Qué cambio es ése y en qué medida puedo aportar yo a él? ¿Cómo puedo convertirme yo en músico de cueca? ¿Cuál repertorio es tradicional y cuál no? ¿Debo escribir un texto para mí, para los músicos que me conozco o para una universidad?.

A través de mis tres períodos de campo en Santiago concluyo que la cueca es un universo de sentidos adheridos a una práctica social que comporta elementos musicales, poéticos y bailables que sólo se pueden comprender y aprender desde dentro. En la primera etapa de mi investigación me concentro en bailar en prácticamente todos los sitios de cueca de Santiago y Valparaíso (2008-2009). Esta época está marcada por una estricta observación no participante (histórica) que se transforma gradualmente en observación participante (etnográfica). Recorro diariamente los espacios de baile de la ciudad y llevo la “vida” y los horarios que los músicos de cueca y audiencias tienen (básicamente nocturna). Esto desarrolla en mí la costumbre de caminar el centro histórico de Santiago, práctica que reconfigura totalmente mi visión de la ciudad como espacio aburrido, monótono y gris donde “no pasa nada”, para convertirla en un enfoque de la urbe como motor cultural pleno de vida y diversidad étnica y cultural.

Una segunda etapa de mi trabajo de campo transcurre ensayando textos y tratando de componer mis propias cuecas, sin conseguirlo del todo (2009-2010). Comienzo a interpretar y cantar la cueca urbana de acuerdo a lo que he observado y, llevado por esa inquietud, formo entre los años 2009 y 2010 en Madrid un dúo cuequero con Andrés Pinto, músico chileno formado en la Universidad de Chile que realiza un posgrado en la

misma ciudad y que lleva algunos años cantando cueca. Con él canto y toco cueca urbana tres veces a la semana durante casi un año en el bar chileno *El Regreso del Winnipeg*, teniendo como público regular a unas 10 o 15 personas de distintas nacionalidades. Esta experiencia me permite comprender técnicamente lo que significa cantar y –sobre todo- la importancia de avivar o animar a la gente. Una vez de vuelta en Chile, en 2011, repito esta experiencia durante algunos meses con público chileno en el bar restaurant *El Rincón de los Canallas* con Gonzalo Contreras, ingeniero en sonido y músico coquimbano radicado en Santiago. Esta segunda experiencia me permite aproximarme a la función que la cueca posee en espacios urbanos dominados por la música en vivo pero gestionados por sus propios dueños. Además, me mantiene dentro del centro histórico de la ciudad, a donde me mudo a vivir ese mismo año hasta el año 2013. Hacia esta fecha mi transformación de observador a cuequero es completa.

El año 2011 me integro al grupo de cueca urbana Los Príncipes, con quienes grabo un disco (*Los Príncipes*, 2012) y participo activamente en presentaciones musicales en diversos puntos de Santiago. Este grupo pertenece a lo que llamo la cuarta generación de cuequeros, cuya práctica musical está casi desconectada de los antiguos cultores que esta tesis estudia. La experiencia de tocar con este grupo como guitarrista y cantor, sin embargo, completa mi formación al enseñarme códigos y detalles de la vida en común dentro de la escena de la cueca en la etapa posterior al bicentenario. Además de permitirme forjar una férrea amistad con los miembros de Los Príncipes, este período me ayuda a conocer los condicionantes económicos de la escena, los métodos de producción de los cuecazos y la necesidad de encontrar lugares para tocar, editar discos y difundir el trabajo de los conjuntos. De esta forma comienzo a entender qué lugar ocupó como intérprete en la “tradición” de la cueca urbana y en qué medida pertenezco (o no) a la escena, entendiendo mejor qué rasgos son ‘poco tradicionales’ y cuáles no, qué importancia tienen los antiguos cultores y quiénes son los jóvenes que ejercen liderazgo entre los nuevos grupos.

En todo este proceso personal y académico tres momentos son especialmente significativos para mí. El primero es mi observación no participante de una sesión de canto a la rueda del grupo Los Chinganeros, en noviembre de 2008 (en un ensayo para el disco *Cuecas de Barrios Populares*) y otro en mayo de 2009 (en una presentación en el Bar Casacián). Ambos momentos se producen gracias a la generosidad de René

Alfaro, miembro de ese grupo y actual cantor solista de la escena. Al escuchar esta sesión comprendo la solemnidad que tiene este estilo, su carácter masculino, las leyes de su funcionamiento y el halo místico que posee el hecho de cantar *a capella* textos de la “tradición”. Entonces entiendo que el canto a la rueda es el elemento más importante de la cueca urbana y el eje central para comprender el pensamiento sobre la “tradición” y la lógica de funcionamiento de su performance. El mismo día que observo este ensayo, el 7 de mayo de 2009, dejo el siguiente apunte en mi cuaderno de campo:

A capella realmente salen y se escuchan las voces como son, con su potencia. Al estar dentro del canto o la música se siente una fuerza telúrica, como de volcán, una energía gruesa y ancha que hace vibrar el aire, que emana sonidos como de lava ardiendo. Es el producto de la suma de las voces y sonidos que a uno le entran al cuerpo y esa cuestión se siente: los sonidos se meten en el organismo de uno. Es una inmensa sinergia que permite que al juntarse las voces resucite o aparezca un anillo de fuerza que une a los cantores. Pero no solo los une sino que también nos protege, nos abrasa y nos hace estar en un conglomerado que pareciera no poder disolverse sino hasta el final de la cueca. Cada una de estas partes se convierte en un bloque, en una muralla que avanza como cariñosa aplanadora. No tengo total inspiración ahora para describir esto pero es algo importante, estoy seguro. Tengo el recuerdo de esa energía potente, a ratos suprema, ritualista. (Digamos las cosas como son: es increíble que yo haya vivido en esta misma ciudad más de 30 años y jamás me haya dado cuenta de la existencia de esto).

Un segundo momento importante, hacia el año 2008, es el rechazo que recibo por parte de algunos músicos de la escena que consideran que no tengo los conocimientos para hablar de la “tradición”. Por el contrario, dicen, soy solamente una persona pasajera interesada en el baile como tantas otras. Esta experiencia, agria en un comienzo, me hace entender que existen distintos perfiles de músico que se corresponden con distintos tipos de cueca urbana, y que algunos músicos se desenvuelven dentro de éstos toda su vida. A partir de ese momento decido distinguir entre perfiles performáticos de cueca que conforman la escena, que llamo *variantes*.

Finalmente, un tercer aspecto importante es haber alcanzado a dominar el baile. Este grado de conocimiento coreográfico y capacidad de improvisación me permite participar en cualquier sala de baile y espacio cuequero de Santiago. Saber bailar

implica muchas cosas en el mundo de la cueca urbana, pero la más importante es la posibilidad de integrarse a las audiencias y construir redes sociales, llegando eventualmente a codearse con los músicos y, en varios casos, a convertirse en uno de ellos. Me doy cuenta entonces que el observador que se inserta en el aspecto “participativo” de la tradición lograr alcanzar un nivel de integración mucho mayor al que posee el simple observador y de donde “no se sale más”. Esta integración ayuda a mantenerse informado, a tener confianza para cantar cuecas a viva voz, a tocar instrumentos mientras se escucha o se baila, a intercambiar discos, a tener contacto corporal con otros, a conocer a viejos o jóvenes cultores, establecer relaciones sociales o simplemente opinar sobre el género en toda su dimensión. En pocas palabras, saber bailar genera recursos para el conocimiento de la “tradición” y para la vida cotidiana.



Bailando cueca en el Pub La Máquina, octubre de 2011

Foto de Bernardita Hernández

A este fenómeno se refiere el texto “Apunta e’ palmas las cuecas” grabada por Los Tricolores en su disco *Cuecas de Remolienda* (2003). Esta letra es representativa de lo que le ocurre a muchas personas interesadas en la cueca urbana que, como en mi caso, parten bailando y luego de integrarse y sociabilizar devienen en músicos, recibiendo la energía vital de este género. La letra del texto sugiere un encuentro improvisado de canto a la rueda y un momento festivo entre un grupo de amigos cuequeros. Hace 7 u 8 años habría pensado que este texto era “exagerado” o “romántico” pero ahora me parece que expresa nítidamente la experiencia del canto cuequero, también llamado “pegar el grito”. En sus últimas dos frases Los Tricolores sugieren algo que en mi experiencia de trabajo de campo se convirtió en una realidad: a la cueca se entra, pero no se sale:

A punta e’ palma las cuecas
O tañando una vihuela
Al son de conchas y platillos

O las cucharas soperas

Hay que noches más lindas

Dele chilena

A falta de instrumentos

Las voces suenan

Las voces suenan, sí

Pero no hay farra

Y fiesta donde afloje

doña guitarra

Eres bella condena

Cueca chilena

7. Chile entre 1990 y 2010. Delimitación temporal del período estudiado

La presente investigación se enmarca entre los años 1990 y 2010, un período de intenso cambio en la sociedad chilena. Aunque en varias partes de esta tesis aludo al período de los años 30 a 70 (capítulos 2, 3 y 4), el estudio de esta época tiene por objeto explicar procesos ocurridos posteriormente, no centrar la discusión en el pasado. Las fechas de 1990 y 2010 corresponden a hitos fundamentales para el país y en particular para la sociedad santiaguina, que en estos años vive transformaciones que no había tenido en más de medio siglo.

El año 1990 marca la llegada de la época democrática al país, una nueva era social, política y cultural que cierra el fin de una dictadura de diecisiete años en la que los elementos que promovían la diversidad de la cultura son eliminados. Al instalarse el régimen militar los lugares de baile y los horarios permitidos para la diversión pública son restringidos (por más de una década) y la institucionalidad cultural para el rescate, difusión y preservación de la música chilena es cancelada en favor de una política cultural no consensuada. A partir de 1990 se flexibilizan los horarios de diversión, se crean estímulos a la creación (como el Fondo Nacional de las Artes, FONDART, creado en 1992), reaparecen algunos locales de baile y se crean otros nuevos, se desarrollan políticas de fomento de la mujer (INE y SERNAM 2004) y se implementan nuevas medidas de planificación urbana que reconfiguran socialmente el centro de la capital. Además, se crean Centros Culturales de gran dimensión (Mapocho, Balmaceda, Chimkowe) y nace la primera Comisión para la Cultura encargada de proponer una

institucionalidad cultural. Esto deriva en la creación de una nueva estructura cultural que rige a partir del año 2004 (Garretón, 2008). Es la época de la “democratización de la cultura” cuyo rasgo principal es “eliminar los residuos más destacados de lo que fue la política cultural de la dictadura” y “responder a la naturaleza de un proceso de democratización política en el campo de la cultura” (Garretón, 2008: 84).

Desde un punto de vista político, historiadores, sociólogos y antropólogos coinciden en referirse al período 2000-2010 como una época de intenso cambio teñido de un profundo malestar social. Si bien los años 90 son un periodo de ajuste y nostalgia por el pasado, varios aspectos fundamentales de la dictadura se mantienen casi intactos, como la constitución política, el modelo económico de libre mercado o “neoliberal”, el sistema electoral, la centralización del país en la capital y la hegemonía de una elite económica por sobre la ciudadanía (Garretón, 2012). Como expresa el sociólogo chileno Manuel Antonio Garretón en 2007 (p. 208):

el gran problema es que no podemos decir que ésta es una sociedad moderna, porque lo moderno no es una serie de objetos, lo moderno es básicamente la capacidad de constitución de[l] sujeto, de actores capaces de intervenir en las decisiones que le afectan su vida y en las decisiones de la colectividad. Lo que ocurre en el caso de la sociedad chilena, idea central de este libro, es que estamos atados todavía a una cierta época, no hemos dado el salto que nos permita pensar en el país como un proyecto hacia el futuro que recoge la memoria del pasado. Estamos atados a las herencias y trampas del pasado, en lo que podríamos llamar la época postpinochetista

La época “postpinochetista” en el campo de la música es distinta a la de la dictadura. En este período aumenta el consumo cultural de la población (INE, 2006; Cfr. Torche y Catalán, 2005), la tenencia de objetos culturales -incluyendo instrumentos (CNCA, 2007)-, se crea el Premio Altazor de las Artes Nacionales (2000), resurgen los actos culturales públicos masivos (que derivan en la instalación de “Carnavales Culturales” desde 2001) y aparecen las primeras publicaciones que hablan de un canon de la música popular chilena (Advis y González, 1994; Advis et al, 1998). En el ámbito específico de los “estudios de cueca chilena” los años de 1990 a 2010 constituyen el período más fecundo de escritura de toda su historia. En este período aparecen los “nuevos” estudios de cueca, se publican los primeros Cancioneros de largo aliento (como Claro et al 1994;

Figuerola, 2004 [aquí citado en su edición de 2006] y el sitio web cuecachilena.cl) y se escribe la primera tesis de postgrado sobre la cueca urbana (Torres, 2001).

El año 2010 constituye otro momento decisivo de la sociedad chilena. El año se inicia con el segundo terremoto más grande de la historia del país (27 de febrero) que es además el sexto sismo de mayor intensidad de la historia del planeta. Este hecho desastroso -que para algunos constituye solo un hito geográfico- es un aspecto propio de la identidad musical chilena, que suele ser definida a partir de “su peculiar condición de aislamiento geográfico y circunstancias históricas” (Claro, 1986: 255). Para los países que poseen una condición económica dependiente del mar y los minerales, como Chile, los terremotos mirados en el corto plazo son una reconstrucción de la geografía, pero en el largo plazo son una redefinición de la economía y del paisaje, es decir, del desarrollo social del país. Si bien este hecho no tiene relación directa con la cueca, su presencia forma parte fundamental de los discursos acerca de la identidad lejana y telúrica de la sociedad chilena (Larraín, 2001) que se percibe a sí misma como solitaria, “desilusionada” y en constante búsqueda de una “utopía” social (Bengoa, 2006: 24). El terremoto viene a recordar entonces el carácter insular y efímero de la vida chilena, su perpetua necesidad (y deseo) de modernización y la sensación traumática de estar desprotegidos frente a la naturaleza y en cierto modo frente a la adversidad (Hernández, 2012). La fuerza de la geografía en la identidad del país, por tanto, convierte a los terremotos y maremotos en marcos históricos delimitadores de la historia nacional y la cultura y, en cierto modo, en un momento de redefinición de su aparentemente fragmentada identidad (Duque, 2011; Cfr. Bengoa, 2009: 27).

Dos semanas después de este evento, el ex senador Sebastián Piñera -del partido Renovación Nacional- es elegido nuevo presidente de Chile para el período 2010-2014. Piñera es el primer presidente de centro-derecha democráticamente electo en más de medio siglo de historia. Su elección representa la superación (aparente) del trauma de la dictadura cuarenta años después, el fin de veinte años de políticas culturales de centro izquierda y la llegada de una cultura de derecha. Todo esto provoca un cambio radical en la escena cultural santiaguina que se ve confirmado al año siguiente por el inicio de la mayor movilización estudiantil conocida desde los tiempos de la dictadura. La misma que llevará a la derrota de la derecha en las urnas el año 2013 y el advenimiento del gobierno de izquierda más reformista de las últimas décadas, el de Michelle Bachelet.

Pero el evento más importante del año 2010 es la conmemoración del Bicentenario de la Independencia de la República. Las celebraciones de este hito político encuentran a la escena de la cueca urbana totalmente consolidada. Aunque la mayor parte de los conjuntos de cueca no posee inclinaciones nacionalistas, prácticamente todos participan de la conmemoración de esta efeméride e incluso se integran a las fiestas políticas pues septiembre es el mes donde más trabajo hay para la cueca. Asimismo, algunos grupos celebran la aparición de nuevos hitos urbanos que van apareciendo durante los años previos del bicentenario, como monumentos, parques, centros culturales, rutas patrimoniales o remodelaciones urbanas. Muchos de estos eventos tienen como artistas invitados a los conjuntos de la escena de la cueca urbana, que son considerados actores musicales importantes de la ciudad. Varios Festivales nacionales y regionales, de hecho, incluyen este año a grupos de cueca que “representan” la música chilena del momento. Todo este proceso es coronado con un acto masivo al que asisten más de quince mil personas frente al Palacio de Gobierno, en septiembre de 2009, en el cual participan algunos grupos de escena junto a bandas de rock²².

A pesar de la importancia de los veinte años estudiados en esta investigación (1990-2010), esta tesis hace énfasis sólo en ciertos momentos de esta época. La etapa que va desde 1990 a 1996 se estudia con mediana profundidad con el objeto de mostrar la recuperación de la cultura popular y el surgimiento de un sentimiento de nostalgia que se convierte luego en un elemento configurador de la escena. La etapa que va de 1996 a 2000 es un período de gestación de la escena musical de la cueca urbana en Santiago y Valparaíso, por lo que recibe más atención y profundidad. El período siguiente, desde el año 2000 al año 2005, constituye el momento de conformación definitiva de todos los rasgos de la escena, del mismo modo que los cinco años siguientes corresponden a un momento de efervescencia y alta difusión mediática, cerrada por el bicentenario, por lo que se estudia con detalle. La mayor parte del análisis está concentrada en el período ubicado entre los años 2005 y 2010 por ser el momento en que la escena alcanza su apogeo -proyectándose hacia la nueva década- y por ser el período en que comienzo a relacionarme con la cueca de modo personal, realizando mi propio trabajo de campo.

²² Véase [Sin Autor/a]. 2009. "Cueca, rock y 15 mil personas tuvo multitudinario show Bicentenario frente a La Moneda". *La Tercera on line*, 18 de septiembre; [Sin Autor/a]. 2010. "Los Trukeros y Camila Moreno en Olmué 2010". *Chile.com*, enero; [Sin Autor/a]. 2010. "Obertura de Viña 2010 estará a cargo de cantantes chilenos". *Cooperativa on line*, 15 de febrero.

PRIMERA PARTE

**Autoritarismo, cultura popular y nostalgia. La
recuperación y consolidación de la cueca urbana y el
surgimiento de la escena musical y sus variantes**

Capítulo 1

Autoritarismo, cultura popular y nostalgia. La recuperación de la cueca urbana y la formación de la escena musical (1990-2000)

La cueca urbana proviene de la *cueca chilena*, un género musical derivado de la zamacueca peruana que llega a Chile en la década de 1820 posiblemente como producto de la adaptación del fandango español a suelo limeño (Vega, 1953: 130). La zamacueca que se hace en Chile alcanza en el siglo XIX el carácter de género “nacional” con rasgos de “popular” gracias a su expansión en todas las clases sociales y a la cooptación que el Estado hace de ella como símbolo de la nueva república (Spencer, 2007a). En los inicios del siglo XX cambia de nombre de “zamacueca” a “cueca” y comienza a penetrar en la naciente industria del disco, tornándose un género no sólo nacional sino también comercial y mediatizado. A partir de 1906 empiezan a grabarse sistemáticamente cuecas lo que lleva a la consolidación de una producción discográfica local entre 1920 y 1940, en la cual participan los primeros artistas “masivos” de cueca, entonces asociada casi exclusivamente al “folclore” (Astica et al, 1997; González y Rolle, 2005). Entre los músicos de esta época destacan los dúos femeninos de cantoras rurales y los grupos masculinos de *huasos*, ambos de identidad criollista. A partir de esta producción discográfica surge el concepto de “cueca chilena” y queda vinculado a la llamada *cueca campesina*. Este concepto perdura durante gran parte del siglo XX en la prensa y los libros que describen la cultura local.

La cueca campesina, también llamada *folclórica* y a veces *cueca tradicional*, es la heredera directa de la zamacueca. Se practica durante el siglo XIX en zonas rurales y semi-urbanas del país y en el siglo XX en el campo y la ciudad. Se baila preferentemente en el Valle Central de Chile, que incluye desde la región sur de Valparaíso hasta la zona norte de Biobío, atravesando las regiones Metropolitana (Santiago), Libertador Bernardo O'Higgins y Del Maule. Las primeras migraciones del siglo XX llevan su estilo de baile, canto e interpretación “campesino” a la capital, expandiéndola gradualmente. Una vez instalada en la gran ciudad, comienza a ser adaptada al medio urbano por los propios migrantes, fundiendo su ritmo rápido y alegre (llamado “chicoteado”) con el estilo valseado de la urbe principal del país (llamado

“asalonado”). De esta manera se sincretiza una cueca de origen campesino con rasgos urbanos y semi-urbanos que no tenía integrados, quedándole su reminiscencia a lo rural y manteniéndose los tres rasgos que la caracterizan: el baile de pareja (rápido), el canto (femenino) y la instrumentación compuesta por guitarra, arpa y percusión.

Hacia la década de 1920 aproximadamente esta cueca es utilizada por la industria discográfica comercial para producir “música chilena”. Para ello la industria cataloga la cueca campesina como “folclore” entendiendo por ello el “rescate, preservación y difusión de la música de tradición oral” pero sometida a una “mediación con fines patrimoniales y educativos” (González y Rolle, 2005: 377). Esta “cueca folclórica” es difundida como “folclore de masas” por medio de los canales de la industria musical del segundo cuarto del siglo XX, que son el teatro, el disco, la radio y el cine (González y Rolle, 2005: 369). Es decir, es cooptada por ella y utilizada por las elites locales para establecer una “línea de continuidad” con el pasado para alimentar una idea de identidad “moderna” y “cosmopolita” (González y Rolle, 2005: 366-367). A pesar de su modernización que intentan estos grupos, el estigma de ruralidad de la cueca le acompañará durante todo el siglo XX debido a los discursos creados en torno a ella¹.

La cueca campesina o folclórica se nutre de tres tipos de agrupación a partir de la cual se desarrolla durante casi todo el siglo XX. La primera es el repertorio costumbrista de los dúos de cantoras de *rodeo* (deporte ecuestre nacional) o cantoras campesinas, que suelen cantar con voces agudas de timbre delgado usando guitarra, percusión y/o arpa (Acevedo, 1933). Aunque se mantiene hasta hoy, esta práctica decrece en la segunda mitad del siglo y se va alejando cada vez más de la industria discográfica².

Una segunda vertiente son los grupos de folclore profesional nacidos al alero de la industria discográfica, desde los años 30 en adelante. Entre estos grupos encontramos

¹ No existe hasta hoy un estudio musicológico acerca de la historia y desarrollo de la cueca *campesina*, *tradicional* o *folclórica*. Sin embargo, hay una tradición de estudios de folclore que se ha ocupado de estudiar las ‘sobrevivencias’ de géneros y prácticas musicales consideradas ‘folclóricas’ como la cueca. Para más información sobre los estudios de folclore en Chile véase Pereira Salas (1945), Dannemann (1960), Barros y Dannemann (1960), Carvalho-Neto (1974), Prado y Uribe Echeverría (1982), Grebe y Alvarado (1990), Dannemann (1998), González y Rolle (2005), Donoso (2006) y Fuentes (2009), además del sitio web de la folclorista Margot Loyola (<http://margotloyola.ucv.cl>).

² El dramaturgo chileno Antonio Acevedo Hernández dice en 1953 que “**aún** la cueca surge en los rodeos, las trillas, las vendimias y los dieciochos chicos que se hacen un tanto a la manera antigua en comunas cercanas a Santiago y las ciudades de provincia” (Acevedo, 1953: 208, negritas mías).

las mismas cantoras campesinas -que logran penetrar en la industria modernizando su repertorio y estilo de canto con nuevas armonías y performances- así como grupos de cueca formados por varones con o sin acompañamiento de voces femeninas solistas (como Ester Soré, Silvia Infantas, Carmen Ruiz, Los Cuatro Hermanos Silva). De este grupo se desprenden también cantantes folclóricas que abordan sólo repertorio tradicional chileno.

A esta segunda capa pueden agregarse los grupos de huasos que cantan cueca desde los años 30 hasta hoy. Se trata de conjuntos practican un estilo denominado “música típica” compuesto por dúos masculinos (que luego se convierten en tríos o cuartetos) que cantan folclore tradicional llevando “el campo a la ciudad” (González y Rolle, 2005: 386). Estos grupos intentan “mantener el sentido original de la música tradicional, cristalizando sus rasgos poéticos-musicales distintivos, incorporando retazos del habla campesina y desarrollando un discurso criollista” (González y Rolle, 2005: 379). El repertorio de la música típica es la “tonada”, género costumbrista, patriótico y amoroso con “amplia proyección en el tiempo” que crea “una interpretación del mundo rural y de sus problemáticas” (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 322-323; Cfr. Ruiz y Spencer, 2014). Este género suele estar asociado de modo preferente -pero no exclusivamente- al huaso chileno. La música típica, puede decirse, introduce el espacio rural en la música chilena como una representación “libre de conflictos sociales y ceñid[a] a una versión domesticada y armónica de la naturaleza” (Ramos, 2012a: 90).

La tercera vertiente que forma la cueca campesina son los grupos de “proyección folclórica” nacidos en los años 40, algunos de ellos aún existentes. Estos conjuntos son el producto de la política cultural del Estado de Bienestar anterior a la dictadura y del aumento del interés de la sociedad civil por recopilar o aproximarse a música tenida por auténtica. Los grupos recogen sus cuecas en diversas zonas del país “bajo principios de selección y adaptabilidad escénica” (Ruiz, 2006: 47) intentando imitar el modelo “original” por medio de una representación teatral de la música. Esto levanta la importancia del canto coral y el baile colectivo, que se convierten en un sello característico de estos grupos. Al igual que los huasos de la música típica, estos grupos representan al pueblo del modo más “auténtico” posible mostrando “la esencia del hecho folklórico” y evitando confundirse con la “música popular moderna”, según señalan los intérpretes que practican esta idea (Agrupación Folklórica Chilena, 1962).

Estos tres tipos de conjunto –cantoras de rodeo, grupos de folclore profesional y grupos de proyección- son los que se presentan durante el siglo XX en los eventos y fiestas típicas del campo chileno, como trillas, vendimias, rodeos, fiesta de santos y en las efemérides nacionales como 18 de septiembre, 21 de mayo o 12 de febrero. Ellos conforman el corazón de la cueca campesina y contienen sus rasgos principales, entre los cuales se encuentran la preeminencia femenina de las voces, el uso de tonalidades agudas, el vestuario campesino y la presencia de escenografías asociadas a lo rural.

El concepto de “folclore” con el que se conoce la cueca campesina durante el siglo XX es construido por la industria discográfica comercial anterior a la dictadura. La industria utiliza la idea de “tradición” como sinónimo de “folclore”, es decir, como un modo de impulsar el “rescate, preservación y difusión de la música de tradición oral” señalado más arriba. En este contexto, la herencia musical hispánica del folclore ocupa un lugar importante y recibe el respaldo de destacados musicólogos e historiadores chilenos de la primera mitad del siglo XX³. El folclore es entendido como una transculturación predominantemente hispánica o peninsular dejando de lado de su composición otros elementos étnicos (indígenas, negros). La preferencia por lo “europeo” se produce a pesar de la existencia de una escuela de estudios folclóricos surgida en Chile desde los inicios del siglo XX con la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno (1909), al parecer la primera sociedad de su tipo en América Latina (Cfr. Fischman, 2012). Los estudios realizados por esta Sociedad reconocen la raíz mestiza e indígena del folclore como parte fundamental de la tradición que lo alimenta (Lenz, 1905 y 1909; Cfr. Donoso, 2006: 9-10). Sin embargo, la industria discográfica prefiere aplicar a la cueca la categoría de “folclore” en su modo oral, rural e hispánico, sin raíz étnica o popular, es decir, un folclore “blanqueado” más acorde con el proyecto de Nación (Cfr. Spencer, 2009 y Donoso, 2006). De esta forma, el folclore de raíz hispánica -fundido en la ruralidad chilena y proyectado en el espectáculo- alimenta la cueca campesina difundida por los medios de comunicación y las políticas de Estado, masificando un imaginario rural de la cueca que dura todo el siglo XX y penetra fuertemente en los “estudios de cueca chilena” y los estudios folclóricos hasta hoy.

³ Entre los cuales se encuentra Eugenio Pereira Salas, según el cual es necesario investigar “las olas sucesivas de la influencia peninsular” por sobre otras vertientes étnicas (Pereira Salas, 1941: 170-171).

A diferencia de la cueca campesina, la *cueca urbana* posee sus raíces en los grandes sitios de comercio popular de la ciudad de Santiago de la década de 1930, aproximadamente⁴. Su nacimiento se debe a la existencia de cantores populares que trabajan y cantan en mercados de abasto o comercio de frutas y verduras en bares, conventillos (viviendas pareadas), chicherías, fondas (espacio criollo), burdeles, quintas de recreo o parques (Torres, 2001: 49-54). Todos estos espacios están sometidos a la segregación social causada por la planeación urbana de la ciudad, siendo conocidos como sitios marginales de clase media-baja y baja, ajenos al turismo y próximos al mundo “popular”. La práctica de la cueca en grupos pequeños y la relación de los cantores con estos espacios permite la creación de un nexo entre lugar y persona, convirtiendo a la cueca urbana en un género más localizado que la cueca campesina. Esta última, si bien se practica de modo barrial también, está fuertemente mediatizada por el ideal de ruralidad de la industria de la música. La cueca urbana, en cambio, permanece fuera de la industria discográfica comercial hasta los años 60, cuando el conjunto Los Chileneros graba *La Cueva Centrino* (1967) y al año siguiente *La Cueva Brava* (1968). Esta llegada “tardía” a la industria puede atribuirse al origen barrial de la cueca urbana que no posee fines de espectáculo ni preceptos de profesionalismo.

Desde el punto de vista de la performance, ambas cuecas se diferencian en varios aspectos que se mantienen durante todo el siglo XX. Entre éstos encontramos la instrumentación (la campesina suele hacerse con guitarra y percusiones y sin amplificación; la urbana lleva comúnmente guitarra, piano y percusiones con presencia regular de contrabajo y a veces batería), el timbre (la campesina utiliza voces cultivadas o líricas de timbre delgado, la urbana es gritada, nasal y de timbre comúnmente grueso); el género (la campesina tiene más presencia femenina, la urbana masculina); el tipo de texto (la campesina le canta a las tradiciones al campo, a las fiestas regionales; la urbana le canta a la ciudad, a los barrios pobres y a la “tradición” de la cueca); el vestuario (la campesina se baila con vestuario típico; la urbana de modo semiformal o informal o ‘de civil’); y el uso de escenografías, que en la campesina remiten a lo rural y en la urbana suelen ser libres o relacionadas con una ciudad marginal, sea real o imaginada (Spencer, [Forthcoming 2015c]). A estas diferencias podemos agregar distintos modos de representación social (la campesina se relaciona con el huaso; la urbana con el roto), y

⁴ Posiblemente también de la ciudad de Valparaíso.

de localidad (la campesina se baila en las celebraciones patrias, en las familias y en campeonatos y clubes de huaso y rodeo; la urbana en locales de baile específicos (sin vínculo con clubes) y zonas barriales históricas de la ciudad).

Las diferencias de la cueca campesina con la cueca urbana explican la ausencia de ésta en la industria y permiten entender la historia de su práctica musical. Si bien la cueca urbana es registrada en discos (desde los años 60), el trato preferencial que la cueca campesina recibe por parte de la industria discográfica lleva a que ostente la hegemonía de la representación sonora de la identidad nacional. Esta predilección se exacerbará durante la dictadura cuando el huaso se convierta en el arquetipo único de la chilenidad.

1. Cueca urbana y cueca huasa

Al llegar la dictadura de Pinochet (1973) se cierra, clausuran o limitan la mayor parte de los espectáculos nocturnos de la capital. El régimen decreta entre 1973 y 1985 un *toque de queda* o prohibición de “tránsito de ciudadanos” desde las horas de la tarde hasta la mañana del día siguiente, dándole así “el golpe de gracia a la vida bohemia santiaguina” (De Ramón, 2000: 201). La presencia de la cueca urbana en vivo dentro de los circuitos musicales y de grabación se vuelve marginal y no logra volver al grado de difusión que tuvo anteriormente, en los años 60. Mientras algunos músicos de cueca pierden su fuente laboral, otros se deciden a componer cuecas con orientación política o “militante” (Cfr. Rojas, 2009: 64, 71). La lucha en contra de la dictadura genera la creación de microcircuitos de circulación de música (como los actos solidarios y las *peñas*) y permite la rearticulación de movimientos musicales clandestinos (Jordán, 2009: 87) y de resistencia (Bravo y González, 2009), pero la cultura popular de la que forma parte de la cueca urbana no encuentra el mismo espacio que tuvo durante el período previo a la dictadura (Rojas, 2009: 61-62). La presencia de espacios para el canto popular en el formato de encuentros folclóricos (*peñas*), además, no favorece la cueca urbana ya que el público prefiere actos alternativos no tradicionales, de corte crítico o contrarios bien al régimen (Cfr. Rivera et al, 1980). La presencia del casete, en este sentido, favorece la circulación de músicas pero su contenido incluye más bien músicas militantes que buscan resistir la represión cultural de la dictadura (Jordán, 2009). El “aislamiento” de la cueca urbana durante la dictadura, en suma, es casi total,

mientras que la presencia de la cueca campesina adquiere más relevancia con el nuevo régimen.

Los músicos de la escena actual de la cueca sintetizan el proceso vivido en esta época usando la expresión “fin de la bohemia”, con la cual describen la intervención del régimen sobre las libertades civiles y las consecuencias que ello tuvo sobre la cueca urbana⁵. En mis entrevistas realizadas con cultores nacidos antes de la dictadura, los cultores me señalaron que para ellos el período militar cerró los lugares de cueca e hizo que los músicos tendieran a desaparecer. Don Osvaldo Gajardo (n. 1931), fundador del grupo porteño Los Paleteados del Puerto y uno de los músicos octogenarios aún vivos de esa época, señala que “para nadie es un misterio que con la venida de... don Augusto se terminó la bohemia po’ mijo. Prácticamente dejó de existir todo ese estilo (...) murió todo eso”⁶. Julio Alegría (n. 1942), fundador de uno de los primeros grupos en tocar cueca urbana en los años 60, Aparcoa, refrenda esta idea señalando que las fondas cuequeras de esa época “eran tremendamente populares” pero durante la dictadura se normaron para cerrar más temprano⁷. Héctor Morales, de Los Afuerinos, y Carlos Godoy, de Los Chinganeros, ambos nacidos en la época del 50 y actuales referentes de la escena urbana, reafirman estas ideas:

Estaba el período del golpe militar en Chile y ahí la problemática es que se acaba la vida bohemia po’, o la vida de las fiestas. Habían períodos con toque de queda y todo ese tipo de cosas entonces era difícil [saber] dónde ir a cantar o cosas por el estilo. Y evidentemente los cantores que estaban dedicados a los conjuntos [...] tendieron a desaparecer ¿Por qué? Porque no existía el medio donde hacerlo y, seguramente existía privadamente pero uno... no llegaba a eso.

Héctor Morales, Los Afuerinos,
Villa Alemana, 4 de septiembre de 2008

⁵ Edmundo Fuenzalida llama a este proceso la ‘política cultural negativa’ o el método de “silenciamiento” en contra de los artistas o instituciones que tuvieran una idea de cultura opuesta al régimen. Entre las medidas principales utilizadas en contra de éstos estuvieron la censura, el exilio o la suspensión del financiamiento (Fuenzalida citado en Mayer, 2009: 139).

⁶ Entrevista a Osvaldo Gajardo, Los Paleteados del Puerto, Valparaíso, 13 de septiembre de 2009.

⁷ Entrevista a Julio Alegría, Aparcoa, Ñuñoa, 30 de junio de 2009. Esta idea también aparece en la entrevista hecha a Raúl ‘Perico’ Lizama, de Los Chileneros en el documental “La Cueva Brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros” (Mario Rojas, dir. 1998). Véase también las declaraciones de María Esther Zamora y José ‘Pepe’ Fuentes en Escobar, Marcela. 2009. “Los dueños de la fonda eterna”. *El Mercurio on line*, 3 de enero.

Cuando hubo el Golpe de Estado se perdió toda la bohemia con esos famosos toques de queda que yo lo[s] viví aquí mismo en el centro [de la ciudad]. Tú donde ibas te amanecías, te amanecías y no te pasaba nada. Y después de ese Golpe de Estado se perdió la cueca, se perdieron los lugares, se perdieron, se perdió todo...

Carlos Godoy, Los Chinganeros,
Santiago, 29 de septiembre de 2008

El “fin de la bohemia”, sin embargo, no es el único problema que los músicos enfrentan en la dictadura. Un problema importante es el modo en que la política cultural utiliza el “folclore” durante el régimen autoritario, donde se enfatiza la representación de lo “campesino” como aspecto central de la extensión cultural, siguiendo el modelo de la ‘música típica’. El concepto de “folclore” (hispanizado) permite respaldar esta idea porque idealiza el “ciclo vital” del campesino del Valle Central a partir de tres principios: la recuperación y resignificación de la figura del huaso como arquetipo de lo chileno, la concepción del folclore como ‘ciencia’ y la performance de lo folclórico como un “espectáculo” para ser observado (Donoso, 2006: 33-34). A través de ellos ofrece un modelo de proyección de la música (Donoso, 2009: 46) que vincula lo folclórico con lo nacional y lo nacional con lo militar para ofrecer una identidad “trascendente” y “lineal” acerca de la chilenidad (Rojas, 2009: 55-57). La idea es recuperar los “auténticos valores culturales” del país para hacer “difusión del verdadero concepto de folklore musical”, contribuir “a la formación de una conciencia folklórica” (Agrupación Folklórica Chilena, 1962) y mantener el sentido colectivo del canto y baile folclórico (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 311-316). De este modo, el folclore queda asociado durante la dictadura al imaginario campesino entendido como aquella música “practicada en medios rurales, transmitida oralmente, creada colectivamente, tenida como auténtica, arcaica y representativa de la esencia de la nación” (Castelo Branco, 2010a: 888).

La figura del huaso ocupa un lugar central en la política cultural del régimen autoritario. El *huaso* es el arquetipo social que representa física y simbólicamente la chilenidad desde mediados del siglo XIX. Se le define como un ‘hombre a caballo’, trabajador y honesto, equivalente al gaucho argentino, al llanero colombo-venezolano o al *cowboy* estadounidense, pero opuesto al arquetipo de la cultura popular, el “roto chileno”. Es un

ícono de la identidad *nacional* administrada por el Estado o identidad ‘oficial’, por lo que es canonizado junto a otros símbolos culturales del siglo XIX como el himno nacional, el escudo o la bandera, que forman parte del catecismo cultural implementado durante este período para “imaginar” la nación (Anderson, 2006; Purcell, 2007).

Durante el siglo XX el huaso se asocia a los sectores terratenientes y adinerados de la sociedad. Su condición de hombre hacendado con cierto poder económico (dueño de terrenos y caballos) vinculado a la administración (no al trabajo manual), es cooptada por los sectores ilustrados y convertida en un símbolo de modernidad. Esta modernidad está anclada en el pasado tradicional o “rural” del país que proviene del imaginario decimonónico surgido con el credo republicano (posteriormente canonizado por la industria discográfica). El huaso es un “mestizo ascendente”, es decir, un hombre de clase media dispuesto a participar del orden social conservador y a ocupar un rol en su dominio, abandonando las actitudes “groseras” propias de “gente rústica” (Rodríguez, 1875: 241; Cfr. Echaiz, 1971: 111). El *roto* chileno, en cambio, es un “mestizo descendente” anárquico, ateo, indeterminado e irrespetuoso (Donoso, 2006: 77, 147-148), una figura “incómoda” para la construcción del mundo imaginado desde el Valle Central (Ramos, 2012a: 87, 89). Como señala Gutiérrez (2010), el huaso es “una figura rural, también mestiza, con poncho sobre los hombros” que se diferencia del roto porque usa “sombbrero fino, calzando zapatos o botas con espuelas, listo para montar a caballo, impecablemente vestido, nunca remendado”, mientras que este otro es “apenas un andrajoso, una persona con vestimenta ajada, pudiendo además ser grosera y sin cuna” (Gutiérrez, 2010). El huaso, en este sentido, es un mediador de la ciudad y el campo porque vive en la primera pero trabaja en la segunda, es decir, es la visión del mundo popular que poseen los sectores socialmente más elevados de la sociedad. Como señalan González y Rolle (2005: 377), son los hijos de los huasos de la elite los que realizan la “urbanización no declarada del folklore” después de la década de 1920, heredando el repertorio del salón decimonónico de sus madres, tías y abuelas para convertirlo en la “música popular chilena del siglo XX”. Durante la dictadura el huaso es ensalzado como prototipo de la identidad y unidad nacionales, volviéndose central para la definición de cueca campesina, mientras que el roto es negado en su condición de sujeto popular, revirtiéndose su imagen de “libre” a “marginal”.

La exacerbación de la figura del huaso durante el período dictatorial se refuerza con dos fenómenos que ocurren por esta época: la consolidación de una cultura de la competencia en el baile de la cueca campesina, y la declaración oficial de la cueca como “baile nacional” el 6 de noviembre de 1979 (“Decreto 23”). Aunque la cultura de competencia coreográfica posee una larga tradición que se remonta a la zamacueca del siglo XIX en fiestas patrióticas y familiares⁸, no es sino hasta 1969 cuando nace el *Campeonato Nacional de Cueca*. Este campeonato abarca todo el país y es organizado por una institución especialmente dedicada a ello, el Club de Huasos de Arica, ubicada en la ciudad fronteriza de Arica. Según María Sánchez (1952-2014), una de las gestoras de cueca urbana de los años 90 y productora del grupo Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna, la cueca de campeonato reinó durante la década de 1980 y parte de 1990 como la única cueca posible, imponiendo la “cultura de la competencia” y, con ella, al huaso como figura central: “era un fenómeno bastante restringido en todo sentido, musicalmente, poéticamente, una cosa que se normó, que se reglamentó [...] solamente se escribían cuecas de 48 compases, se bailaban cuecas de 48 compases”. De esta forma, dice Sánchez, se fue “esquemmatizando algo que en sus orígenes nunca tuvo esas normas [...] en función de esta expresión que eran los campeonatos de cueca”⁹. Lo mismo piensa la cultora y recopiladora del sur de Chile, Patricia Chavarría, una de las más recientes investigadoras de cueca campesina, para quien los campeonatos hicieron que se perdiera la “diversidad musical” de la cueca porque “se baila igual de Arica a Punta Arenas”¹⁰. Precisamente, en los años 80 se crea la mayor cantidad de Clubes de Rodeo, Clubes de Huaso y Clubes de Cueca en Chile, cuyo objeto central es el baile de la cueca campesina (con sus competencias) e indirectamente la exaltación del huaso como prototipo de la identidad chilena¹¹. Gracias a su asociación con estas instituciones esta cueca comienza a recibir el apelativo de *cueca huasa*.

⁸ Las muestras de baile y concursos locales de cueca aparecen en la prensa del siglo XIX de modo frecuente. Sin embargo, el uso más temprano que he podido hallar del término “campeonato de cueca” es de la segunda mitad del siglo XX y corresponde a una noticia aparecida en el diario *Las Últimas Noticias*, donde se habla de un “Campeonato de cueca” que luego se repite unos pocos años antes del surgimiento del Campeonato Nacional de Cueca en Arica (17 de septiembre de 1963, p. 8).

⁹ Entrevista a María Sánchez, Santiago, 11 de junio de 2009. Véase también *El Arado* N°22, diciembre de 1995, pp. 37-39.

¹⁰ Entrevista a Patricia Chavarría, Santiago, 2 de septiembre de 2008.

¹¹ Durante los años 80 se crearon más de veinte Clubes de Huasos con personalidad jurídica. La información acerca de estos decretos está disponible en www.leychile.cl [Acceso en diciembre de 2009, bajo el término ‘Clubes de Huasos’].

Los músicos que forman parte de la escena de la cueca urbana durante el período democrático rechazan la figura del huaso porque su imagen representa los valores de la dictadura. Como afirma Mario Rojas (1997), fundador de la web Cuecachilena.cl, autor de varios textos sobre cueca y uno de los promotores más importantes de la escena desde sus inicios, la cueca huasa representa un “modelo de chilenidad canonizado por la cultura oficial”, una “representación idealizada de la hacienda o latifundio” de la dictadura. En ella “se consagró la imagen del huaso ‘bueno pa’ la cueca’, moldeada como estereotipo limpio, didáctico, en armonía con los intereses del orden cívico [...]” (Rojas 1997: 6). Según Rojas, el huaso baila “la cueca de carácter competitivo” que es la misma “que tiene un marcado acento nacionalista y que en cierto modo es más tributaria de la simbología patriótica que de genuinas tradiciones cotidianas a nivel ciudadano” (Rojas, 2012: 142). Lo mismo afirma el folclorista Héctor Pavez Pizarro, músico solista que participa en la creación de las primeras actividades de cueca urbana en los años 90, autor de más cinco discos y hoy activo miembro de la escena¹²:

Yo creo que la cueca huasa es la cueca que puede interpretar o representar a la cueca de competencia, que es la típica cueca que la gente ve con las espuelas porque, como te digo, es una cueca impuesta en dictadura militar. De hecho si tu analizas los personajes que bailan ahí, son personajes en donde se refleja total y absolutamente el abuso del patrón hacia los sectores campesinos, porque el huaso, el huaso que baila, el hombre que va con todos los aperos [...] va con una tremenda manta, muy elegante, con todos los aperos en las espuelas, las corraleras, con sombrero de cierto fino, muy elegantemente vestido, con un tremendo cinturón, y baila con una campesina, que es la china, que tiene su vestimenta de china, que es su empleada, en el fondo [...]

El 6 de noviembre de 1979 se publica en el *Diario Oficial* el Decreto 23, que convierte la cueca en “baile nacional”. El decreto señala que “El Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos” (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1979: s. p.). Dicho esto encomienda a las Secretarías Regionales Ministeriales la organización de “un concurso nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media”, es decir, dentro del sistema de educación física (deportiva) y educación musical del nivel escolar Básico (6 a 12 años) (Ministerio

¹² Entrevista a Héctor Pavez Pizarro, Santiago, 20 de agosto de 2008.

Secretaría General de Gobierno, 1979: s. p.). Con esta norma se introduce de modo institucional la cultura del campeonato organizada y financiada formalmente por el Estado. Esto convierte al Campeonato Nacional de Cueca en una actividad de referencia desde el punto de vista organizativo sirviendo de modelo para la expansión de la cueca huasa durante todo el régimen militar. El efecto del Decreto 23 ayudará entonces a la expansión del baile de la cueca sirviendo de patrocinador de uno de los tipos de cueca existentes en el país, la cueca huasa.

Durante los años 90 los términos ‘huasa’, ‘folclórica’ y ‘competencia’ se convierten casi en sinónimos de “cueca campesina”. La cueca campesina o huasa y la urbana tenderán a convertirse en estilos opuestos, siendo la primera asociada frecuentemente con la cultura nacionalista de la dictadura y la segunda con la democracia, especialmente por parte de las nuevas generaciones de músicos de cueca urbana. La prensa de los años 2000 a 2010 consigna esta diferencia respaldándose en la visión que ofrecen los viejos cultores de cueca brava, que es la misma que heredan los jóvenes cultores. Según los viejos, la cueca urbana “se desmarcó del estereotipo del huaso campestre y [se] transformó en una manifestación pícara” por eso “no hay nadie vestido de huaso en esta historia, nadie con ojotas, ninguna mujer vestida de china” por lo que “no hay que vestirse de huaso para cantarla”¹³. Las nuevas generaciones perciben la cueca urbana como un modo de oponer resistencia a la cultura campesina de la época dictatorial, dejando atrás el imaginario rural para privilegiar la “cultura popular” de la “sociedad moderna” a la que se refiere Rojas en sus declaraciones citadas.

Es importante recalcar que el rechazo al huaso como arquetipo se funda en las ideas y discursos de los propios cultores antiguos. Hernán ‘Nano’ Núñez (1914-2005), uno de los músicos de cueca urbana más importantes del siglo XX, señala que la cultura huasa uniforma a la gente joven sin siquiera introducirla en la cultura de donde ella proviene. Refiriéndose a uno de los conjuntos más representativos de la cultura huasa del país, Los Cuatro Huasos, Núñez dice que representan una cueca “de utilería” con música artificial y prefabricada: “Eso es lo que reclamo yo. Pescan a los niñitos, les ponen la ropa de huaso y a veces no saben ni bailar. Porque la cueca nunca se ha enseñado a

¹³ [Sin Autor/a]. 2005. "Folclorista "Nano" Núñez murió a los 91 años". *Cooperativa on line*, 4 de diciembre; Marinao, Verónica y Paulina Toro. 2005. "Adiós a un chilenero. Los bravos herederos que deja Nano Núñez". *El Mercurio on line*, 7 de diciembre. La “china” es la inquilina que trabaja para el huaso (sirvienta) pero forma pareja con él en el baile (Cfr. Donoso, 2006: 136 y especialmente Rimbot, 2008).

bailar. Se ha aprendido mirando, mirando”¹⁴. Y luego continúa: “acá tratan de levantar ídolos de barro. Y se botan a profesores unos que no saben dónde están parados” (Núñez en Rojas, 2012: 153). Núñez mantiene esta crítica por varias décadas y la plasma en su libro de crónicas *Mi gran Cueca* (2005), donde repite la progresiva desvinculación del huaso con la “cultura popular” y su alejamiento de lo local (Núñez, 2005: 23-24):

Pero veo muchos huasos
de chamanto y con espuelas
como que están pa’ la risa
bailan música extranjera

Antes se apeaban los huasos
pero a remoler con canto
hacer trinar las rodajas
luciendo lindos chamantos [...]

Y veo pasar a un huaso
y voy a admirar su pingo
pero se sube a un auto
y pienso: ‘es un huaso gringo’”

Carlos Navarro (n. 1930), ex miembro de dos de los grupos de cueca urbana más importantes de los años 60 y 70 (Los Chileneros y Los Chinganeros), señala que “Nunca ellos [los huasos] tomaron el estilo de cantar ciudadano, del cantar de los comerciantes, sino que ellos tenían su estilo pa’ cantar”¹⁵. Por su parte, el cultor Julio Alegría, ya mencionado, expresa que “siempre imperó la cueca campesina... Es una cosa que se sube al escenario así, se *viste* [...] y ésa es la cueca oficial”¹⁶.

Durante todo el proceso de instalación y desarrollo de la escena de la cueca urbana, las audiencias y los músicos reconocen la diferencia entre estas cuecas en términos performativos e históricos. Mientras una cueca representa el legado de la hacienda rural y la dictadura, la otra representa la ciudad y el ciudadano/a libre de la democracia (diferencia histórica); mientras una se baila “con todos sus aperos, espuelas y botas corraleras”, la otra se danza sin vestimenta y se canta a la rueda (diferencia performativa). Víctor Hugo Campusano, nacido en 1964 y fundador de uno de los grupos más importantes de cueca urbana de los años 90, Altamar (nacido en 1993),

¹⁴ Ponce, David. 2005. "Que el diablo se persigne". *La Nación on line*, 21 de agosto.

¹⁵ Entrevista a Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009.

¹⁶ Entrevista a Julio Alegría, Santiago, 30 de junio de 2009. Asimismo, varios grupos de cueca urbana y solistas en sus inicios se visten de huaso, pero con el paso del tiempo se sacan al atuendo para cambiar al estilo informal de la cueca urbana, como Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos o Héctor Pavez

señala que esta diferencia se ha convertido en una “rivalidad” que juega a favor de la cueca urbana por desarrollarse en un contexto demográfico no rural:

Hay una rivalidad, pero [...] no tanto por los bailarines, sino que es una rivalidad musical entre huasos y urbanos. De hecho, hay espacios como la [web] cuecachilena.cl que es más urbana [...] y hay otro espacio que se llama algo de ‘Huasos de Arica’, ‘Huasos’, ‘Club de Huasos’ [donde] están todos los otros grupos metidos ahí. Sí, hay una diferencia. Pero hoy día tenemos una población más urbana que rural, por lo tanto la lleva la cueca urbana¹⁷

Sin embargo, el concepto de lo huaso como “negativo” de la cueca urbana se va difuminando a medida que el siglo XXI avanza. La escena urbana busca abiertamente redireccionar la tendencia folclorista y campesina de la cueca huasa -bendecida por la política cultural pinochetista- para favorecer una cultura urbana ciudadana y participativa. La distinción entre ambas cuecas, en este sentido, se va haciendo más difícil a medida que la escena se consolida pues, en efecto, muchos cuequeros urbanos se forman en campeonatos de cueca como bailarines (comúnmente) o como músicos (excepcionalmente). Otros asisten a talleres de “folclore” con grupos de proyección folclórica de su escuela, barrio o comuna, o forman parte de conjuntos que suelen hacer versiones similares a las de los grupos más conocidos de cueca campesina. A medida avanza la década del 2000, además, algunos conjuntos de cueca brava se ven influidos por grupos tradicionalmente conocidos como huasos o de rodeo, como Las Morenitas, el Dúo Rey-Silva, Carmen Ruiz o Silvia Infantas. La dicotomía “huaso-urbana” señalada acertadamente por Campusano, por tanto, más que reflejar el encono entre los músicos y sus audiencias muestra el centralismo de la cultura chilena, cuyas dos cuecas principales están radicadas en la zona central y luchan por la hegemonía de la representatividad de lo chileno por medio del huaso y el roto. Esta “batalla por la representación del folclore”, como le llama la historiadora Karen Donoso (2006), no es solamente un conflicto por la “representación de la cultura popular chilena del siglo XX”, sino una forma de exclusión de una decena de variantes de cueca existentes y una manera de establecer diferencias performativas entre ellas¹⁸.

¹⁷ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

¹⁸ Desde la segunda mitad del siglo XX se reconocen en Chile una gran variedad de cuecas esparcidas en distintas zonas geográficas del país. Son las llamadas “cuecas regionales” entre las cuales se encuentran la cueca nortina (también conocida como pampina, copiapina o minera), la cueca centrina (del centro del país), la cueca porteña (de Valparaíso, puerto principal del país) y la cueca chilota (de Chiloé), entre otras.

2. La crisis de identidad y el cambio cultural de los años 90

Al terminar la dictadura e instalarse un sistema democrático dirigido por partidos de centro e izquierda (1990), la figura del huaso pierde progresivamente interés en el debate sobre la identidad y cultura chilenas. Aunque durante los primeros años de la democracia se pueden apreciar todavía espectáculos “folclóricos” y “chilenísimos” con huasos, cueca y “orquesta” interpretados por grupos de proyección folclórica¹⁹, el retorno estable a la vida política y económica reaviva el interés por los temas postergados por el autoritarismo. Entre estos temas se encuentra la preocupación por los derechos humanos, la búsqueda del crecimiento económico “equitativo”, la reducción de la pobreza, la revalorización de la clase media, la movilidad social, la participación de la mujer y la creación de políticas culturales inclusivas. En este contexto de renovación, la cultura deviene una estrategia redemocratizadora y libertadora de una sociedad que los intelectuales consideran “lastrada” por su homogeneidad social y falta de modernización identitaria a causa del autoritarismo (Garretón et al, 1993).

A mediados de los 90 comienzan a observarse transformaciones sociales que dejan entrever una “crisis de identidad” al interior de la sociedad chilena. Esta crisis es percibida tanto por los intelectuales de izquierda como por los medios de comunicación conservadores. En 1996 el diario de circulación nacional *Las Últimas Noticias*, a propósito de la inauguración de la Semana de la Chilenidad de las fiestas patrias, publica una noticia donde señala que la identidad “está trizada” porque se ha cimentado un “nuevo chileno” que “ha experimentado notables cambios por el proceso de acelerada modernización”²⁰. Es un cambio de época en el que el ‘mundo campesino’ que la dictadura usó para identificarse comienza a ser dejado de lado para dar paso a una cultura urbana más cosmopolita y global (Larraín, 2001; Cfr. Güell, 2000) comandada por una generación de jóvenes que no posee un prototipo social dominante, sino que conforma “multitud delirante” en busca de signos de pertenencia, según dice el

Para más información sobre estas cuecas véase Acevedo (1953), Herrera (1980), Sin Autor (1985: 1494), Pérez (1983), MINEDUC (1987), Cádiz y Alvarado (1982), Parada (1998) y Torres (2001: 28).

¹⁹ Véase por ejemplo: [Sin Autor/a]. 1994. “[Cartelera Santiago]”. *Las Últimas Noticias*, 16 de septiembre, s. p.; [Sin Autor/a]. 1995. “[Cartelera Santiago]”. *Las Últimas Noticias*, 10 de septiembre, p. 45; [Sin Autor/a], “[Cartelera Santiago]”; [Sin Autor/a]. 1993. “[Cartelera]”. *Las Últimas Noticias*, 12 de septiembre, p. 39. Véase también [Sin Autor/a]. 1992. “Santiaguinos celebran el Día Nacional de la Cueca”. *Las Últimas Noticias*, 18 de septiembre [Portada].

²⁰ [Sin Autor/a]. 1996. “Semana de la chilenidad”. *Las Últimas Noticias*, 1 de septiembre, p. 10; Castelli, Renato. 1996. “Nuestra identidad está trizada”. *Las Últimas Noticias*, 15 de septiembre, p. 8.

periódico²¹. La conclusión de este diario es que el país de los años 80 no es el mismo que el de los años 90 y que los arquetipos sociales que antes lo identificaban no tienen el poder de representación que antes tenían: el folclore se ha diversificado y el otrora símbolo nacional, el “huaso”, no tiene más el poder representativo absoluto:

Esta cultura propia está viva, cambia constantemente [...] Era cómodo pensar que el huaso identificaba a la chilenidad, en el Chile campesino. Hoy no es tan fácil: no hay un sólo vestuario, ni un oficio predominante, ni una personalidad única en nuestra heterogénea geografía²²

Los intelectuales de los años 90 coinciden en la existencia de un cambio político que afecta la cultura e identidad del país. El sociólogo Jorge Larraín publica en 2001 el ensayo *Identidad Chilena* donde explica que “La nueva atmósfera de libertad y democracia en los 90 puso sobre el tapete la necesidad de comenzar a modernizar y democratizar el estado [sic]” para lo cual fue necesario abandonar la “vieja identidad” que constituía un “obstáculo para el desarrollo” (Larraín, 2001: 132-133). El impacto de los cambios comienza a derrumbar la identidad católica y hace urgente construir una identidad nueva que conviva con el modelo de desarrollo neoliberal del país, que tiene en Estados Unidos y Europa su referente de cultura y civilización (Larraín, 2001). Otro sociólogo chileno, Tomás Moulián, explica que el nuevo modelo económico-social que opera en el país posee una ideología política y económica que es herencia de la dictadura (Moulián, 1997). Esta ideología está fundada en la mercantilización del espacio público y la secularización del consumo como ejes de funcionamiento de la democracia (Moulián, 1997), cuestión que explica por qué el proyecto de desarrollo social de la democracia intenta salir del modelo de “exclusión social” dejado por la dictadura, pero sólo consigue arribar a un modelo liberal de “integración desigual” o democracia de mercado “incluyente” (Garretón, 2012: 170 y 174). La crisis de identidad, en suma, es el resultado de “las contradicciones neo-conservadoras” dejadas por el modelo pinochetista (Pinto y Salazar, 1999: 122-123) y el efecto social e institucional del llamado “trauma de la dictadura” (Subercaseaux, 1993: 18).

²¹ [Sin Autor/a]. 1998. “La escurrida chilenidad”. *Las Últimas Noticias*, 18 de septiembre, p. 14.

²² Ibid., Vol. Véase también [Sin Autor/a]. 1994. “Música chilena”. *Las Últimas Noticias*, 7 de septiembre, p. 15.

Uno de los autores que más hondamente ha tratado el tema del cambio de identidad de los años 90 es el antropólogo José Bengoa. Entre 1996 y 2009 este autor escribe una trilogía acerca de la pérdida, fragmentación y búsqueda del sentido de comunidad e identidad en la sociedad chilena (Bengoa, 1996, 2006 y 2009). Según él, el período posterior a la dictadura conlleva un cambio que tiene dos ejes: primero, una tensión espacial y de sentido entre el mundo rural y el mundo urbano que arroja como resultado una “identidad no modernizada” (Bengoa, 2009: 66); y, segundo, a consecuencia de lo anterior, un deseo de ‘modernización compulsiva’ que es herencia del modelo dictatorial y que resulta en una “comunidad de desiguales” (Bengoa, 2006: 45). La nostalgia por la comunidad perdida “es el fundamento de la cultura urbana chilena –dice Bengoa,- es el eje de la identidad no modernizada, es el sustrato que establece las seguridades, los procesos de estabilidad, y también los fenómenos de incertidumbre de cada cierto tiempo nos afligen” (Bengoa, 1996: 66-67).

El efecto de la modernización compulsiva es una pérdida de vínculos sociales que lleva a la “búsqueda” de la “comunidad perdida”. De acuerdo a lo que señala Bengoa, al llegar el siglo XXI la comunidad perdida se convierte en una “comunidad reclamada” que intenta rescatar a la “sociedad civil” de los efectos de la mercantilización en el individuo (Bengoa, 2006: 47; Lizama, 2007: 43-49). La sociedad civil está desdibujada porque no tiene un sentido colectivo y vive de modo segmentado y desigual, por eso, dice el antropólogo, el valor principal de la democracia es el “miedo al otro” (Bengoa, 2007: 51). En este contexto, la dimensión performativa de la escena de la cueca urbana pareciera aportar un elemento social que permite revitalizar la cultura local con nuevos modos de integración social que tienen la capacidad de reponer la “comunidad perdida” y “reclamarla” en el nuevo siglo²³. Sobre este punto volveré en el capítulo final.

El nuevo interés por antiguos temas sociales y la crisis de identidad de la época postdictatorial hacen que los viejos referentes simbólicos -como el huaso- sean cuestionados. Este cambio trae consigo la búsqueda de nuevos referentes culturales y musicales que permitan recuperar el pasado perdido y traer una época que supere el “trauma de la dictadura” y atienda la “comunidad reclamada”. Tanto el Estado como las organizaciones civiles intentarán dar respuesta estas demandas.

²³ A partir de aquí uso las expresiones “nueva década”, “década del 2000”, “nuevo siglo” o “primera década” para referirme al período comprendido entre el año 2000 y 2010.

3. *La política cultural y la búsqueda de una cueca no competitiva*

Una de las primeras respuestas a la crisis de identidad es el cambio de la política cultural. Los nuevos partidos políticos dan un giro respecto de la dictadura e intentan favorecer los procesos de creación antes que los de escenificación de la cultura, reemplazando la búsqueda de lo campesino por un equilibrio entre lo urbano y lo rural. Se dota a la cultura de mayores recursos económicos y se implementan concursos públicos para financiar la creación de obras independientes. Así comienzan a reaparecer una parte de los músicos de cueca urbana, que aprovechan estos estímulos del Estado para realizar proyectos discográficos, audiovisuales o escénicos. Aunque esta política recibe críticas por ser considerada paternalista y no costear la distribución de la música (Cfr. Garretón, 2008), permite la aparición progresiva de un ambiente de creatividad local fuera del alero de la industria fonográfica que, a la larga, termina por favorecer la creación de discos autoeditados de cueca urbana. Son los primeros pasos de un cambio que se irá materializando durante el resto de la década de los 90 e inicios de la siguiente.

El organismo que coordina estos fondos entre 1992 y 2003 es el Fondo Nacional de las Artes (FONDART), entidad dependiente del Ministerio de Educación²⁴. Bajo este fondo unos pocos proyectos son aprobados entre 1992 y 2000 para el rescate o difusión de la “música folklórica”, incluyendo discos de cueca, por lo que puede considerarse la primera señal de interés del Estado postdictatorial en este género²⁵. El apoyo masivo a proyectos de cueca urbana se produce en la década siguiente, cuando se financian más de 25 proyectos que incluyen casetes, discos, sitios Web o documentales (en Santiago y Valparaíso)²⁶. Entre estas fechas se desarrolla además el sistema de premiación de las Artes Nacionales (llamado Altazor, en honor al poema del poeta chileno Vicente Huidobro), que entrega el reconocimiento de las Asociaciones y Sindicatos de artistas locales a la producción cultural del país. Entre 2000 y 2010 Altazor galardona a 3 músicos y nombra a otros 7 del mundo de la cueca urbana (dentro la categoría

²⁴ El FONDART pasa luego a formar parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), órgano nacional con rango ministerial creado en 1994 como entidad principal de la cultura. Para conocer las políticas culturales de la democracia chilena en los años 90, véase Garretón (2008: 87) y Negrón *et al* (2001: 36-66).

²⁵ Es el caso del proyecto titulado “Base de Datos y rescate de fonogramas de música folklórica y popular chilena” de Juan Astica (Nº34134, año 1994), que se convertirá posteriormente en el libro *Los discos 78 de música popular chilena* (1997).

²⁶ Los proyectos aprobados por este fondo están depositados en el Archivo del FONDART (1992-2003) y en el CNCA (2004-2010).

‘folclore’) confirmando así el reconocimiento social que el Estado había hecho previamente y marcando de modo definitivo una línea de interés por este género²⁷. Tanto el premio como las producciones señaladas constituyen una señal directa de la renovación cultural del país por medio de la nueva política cultural (FONDART) y de la acción civil (Altazor), pero sobre todo del reconocimiento de la cueca urbana como elemento renovador de la identidad nacional y forma de expresión de una sociedad que se encuentra en transición (Peña, 2009). Los tiempos del huaso y la cueca campesina como representación de lo chileno parecen ir ya quedando atrás.

Si durante la dictadura el apoyo a la cueca campesina vino fundamentalmente de instituciones, en los años 90 la cueca urbana recibe el apoyo de la sociedad civil. Se trata de organizaciones, colectivos o asociaciones que están dedicadas a la cultura y se componen de músicos, gestores culturales, folcloristas o profesores que tienen experiencia en administración u organización de eventos. Todos ellos están deseosos de recuperar el acervo simbólico perdido con el llamado *apagón cultural* de la dictadura (Garretón, 2008). En esta época aparece el festival de cuecas *Abril Cuecas Mil*, creado por el folclorista Arturo García, donde se tocan 24 horas corridas de cueca (desde 1993 hasta hoy). También nacen las fondas “Guachacas” organizadas por el colectivo *Guachaca* dirigido por el gestor cultural y músico del Canto Nuevo, Dióscoro Rojas (desde mediados de los 90)²⁸; y la celebración de fiestas patrias en la carpa-show *Yein Fonda* (desde 1996 hasta hoy), dirigidas por el grupo de rock Los Tres que está vinculado a la familia del cuequero Roberto Parra (1921-1995). Todos estos eventos, especialmente los dos últimos, están organizados por sectores de clase media y clase media-alta que intentan rescatar la “cultura popular” para representarla ante la sociedad democrática en transformación. Justamente, es en estos festivales donde comienzan a reaparecer los viejos cultores de cueca urbana que la política cultural de la dictadura mantuvo alejados de los escenarios gracias al *toque de queda* y el *apagón cultural*.

El evento más importante de esta época para efectos de la revitalización de la cueca urbana, son los *Cuecazos Metropolitanos*. Estos encuentros de cueca comienzan a planificarse el día 9 de julio del año 1993 cuando se reúne en Santiago un grupo de

²⁷ Véase www.altazor.cl [Consultado el 5 de junio de 2014].

²⁸ El término *guachaca* refiere una persona vulgar, ordinaria, de hábitos sociales cuestionables o mal gusto. Véase [Sin Autor/a]. 1999. "18 Formas de Celebrar el 18". *El Mercurio on line*, 16 de septiembre.

folcloristas, promotores culturales, conductores de programas de folclore en la radio y personas vinculadas al mundo de la música, con el fin de organizar un “encuentro de parejas de cueca representativas de los estilos vigentes en la región, de carácter no competitivo”²⁹. Quien convoca es la Asociación Folclórica Metropolitana (AFOM), organización que promueve el folclore sin trajes típicos, de forma ‘natural’ y ‘espontánea’ en espacios públicos abiertos o cerrados de libre acceso. Su objetivo es organizar “muestras” de cueca que no estén regladas para acoger una audiencia mayor y dar espacio a los no “entrenados” en el baile de la cueca. Como señala una de sus fundadoras, María Sánchez, la idea es hacer un evento de baile y canto que sea “más integrador” sin separar “lo que pasa arriba del escenario y lo que pasa con el público”. Se busca volver a situar la cueca en la sociabilidad ordinaria sin recurrir a las competencias y los vestuarios típicos, fuera de los campeonatos, devolviendo el baile al lugar de donde proviene, según dice Sánchez, que es el “mundo popular”³⁰. Como resultado, los *Cuecazos Metropolitanos* se llevan a cabo con éxito durante los siguientes años en más de 40 comunas de la capital, llegando a miles de personas.

El primer Cuecazo Metropolitano se realiza en la comuna de Santiago en 1994 financiado con arcas municipales. El segundo se realiza el 7 de octubre de 1995 en el aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, local ubicado en un espacio abierto y céntrico de la ciudad, y cuenta con grupos cueca campesina y de cueca urbana, estos últimos a cargo de Héctor Pavez Pizarro. El evento se realiza satisfactoriamente, por lo que la revista *El Arado* de la Asociación Folklórica Metropolitana publica una nota de cierre señalando que “sin primeros ni segundos lugares, ni vencedores ni vencidos, y con un público que bailó en el escenario y también en los pasillos, finalizó, luego de 4 horas de folclore, este **Gran Cuecazo Metropolitano** [sic]”³¹. El año 2003 este evento cambia de nombre y pasa a llamarse *Cuecazo del roto chileno*, realizándose de modo intermitentemente en diversos lugares de Santiago hasta hoy. En su penúltima versión, realizada el 30 de enero de 2010, este evento agrupó a más de diez conjuntos de cueca urbana en el Teatro Caupolicán de Santiago, repitiéndose con éxito en enero de 2014 con más de doce grupos invitados en una fiesta al aire libre.

²⁹ Véase [Sin Autor/a]. 1996. "Gran Cuecazo Metropolitano". *Las Últimas Noticias*, 9 de septiembre.

³⁰ Entrevista a María Sánchez, Santiago, 11 de junio de 2009. Imitando este modelo, el año 1996 se realiza un *Cuecazo Comunal* en Huechuraba (nororiente de Santiago) donde según la prensa "se privilegian los estilos campesino y urbano de la zona central" Véase [Sin Autor/a]. 1996. "Vistazo Comunal". *Las Últimas Noticias*, 16 de septiembre, p. 8.

³¹ *El Arado* N°22, diciembre de 1995, p. 39.

En el segundo Cuecazo reaparece- luego de más de una década de ausencia- el conjunto más importante de cueca urbana del último medio siglo: Los Chileneros. Su presencia se debe a la invitación de Héctor Pavez Pizarro, cuequero solista cuya experiencia previa y vínculos familiares le permiten hacer de conexión entre los cultores de antaño y músicos actuales. La reaparición de Los Chileneros en este evento marca el inicio del proceso de recuperación de la cueca urbana. Si bien el conjunto había tenido algunas apariciones esporádicas en formato de dúo, trío o cuarteto en restaurantes y medios de comunicación durante los años 70 y 80³², es en los años 90 cuando su presencia llama la atención de las nuevas generaciones y sirve de modelo para la formación del primer conjunto de cueca masculino compuesto íntegramente por jóvenes: Los Santiaguinos, nacidos en 1998, tres años después del segundo Cuecazo Metropolitano³³.

Desde su inicio hasta a la actualidad, los Cuecazos Metropolitanos –y su continuación - logran reunir a más de 20 mil personas en torno a la cueca. Se trata de un baile renovado de cueca: sin traje, sin régimen de competencia, danzado en espacios públicos urbanos con un discurso integrador y encarnado por los músicos de Los Chileneros y sus seguidores. Aunque estos cuecazos no se realizan en el contexto de una escena musical, su existencia muestra el cambio que está operando en la música chilena, en la que el estilo selectivo de las políticas culturales de la dictadura contrasta con el carácter civil e informal las nuevas asociaciones. A partir de este momento se inicia el proceso de recuperación de los viejos cultores de cueca que no se detendrá hasta que éstos vayan falleciendo, no sin antes transmitir su experiencia de la “tradición”.

Cabe destacar que a pesar de la existencia del *apagón cultural* de la dictadura, la cueca urbana no desaparece en esta época. Su continuidad en los años 80 es posible gracias a la actividad de algunos sellos discográficos (Castillo Producciones, Alerce, Star Sound y otros), la presencia de músicos acompañantes en encuentros de folclore (como los *Encuentros Metropolitanos de Folklore*, desde 1980, y *La Noche del Folklore* y la *Noche de AMFOLCHI*, ambos desde 1984) (Cfr. Donoso 2006: 183-184), la aparición

³² Rojas (2009: 70) menciona una posible participación de Los Chileneros en una peña en la peña La Casona de San Isidro (Nº 135), dudando de su veracidad.

³³ Gómez Soto, Sandra. 2004. "Santiaguinos: "La cueca es de la ciudad, no del campo"". *La Cuarta on line*, 17 de junio de 2004. Organizado por algunas de las mismas personas que participan en los Cuecazos Metropolitanos, el año 1999 se realizan talleres de “cueca brava” en la calle Lira 134, centro de Santiago (Rojas, 2012: 157).

esporádica de músicos (como Rubén Salgado Tornero (*Tumbaíto*) en la Plaza de Armas de Santiago, en 1980 [Rojas, 2009: 70-71]) o la aparición fugaz de Los Chinganeros en 1983 en el programa de televisión *El Festival de la Una*. Todo ello sumado a la aparición de músicos o grupos en restaurantes³⁴, registros fonográficos³⁵ y textos de diverso tipo (Alegría, 1981; Núñez, 1987; Alegría, 1985:18-23 y Alegría, 1986: 16-19).

Junto con todos estos elementos –presencia de músicos, grabaciones y publicaciones- en los años 80 e inicios de los 90 surgen grupos que continúan el estilo performático ‘urbano’ desarrollado en los años 60 y 70 por Los Chileneros. Nacen así Los Afuerinos (1984), Los Pulentos de la Cueca (c. 1985-c. 2000)³⁶, Los Paleteados de Puerto (1991) y Altamar (1993). Todos ellos se reconocen cercanos a la tradición de la cueca urbana y adoptan su estilo utilizando la instrumentación característica de ésta (piano, guitarra, acordeón y percusiones), su técnica vocal (el canto “gritado”) y su vestimenta (informal o semiformal). A pesar de estas similitudes, no obstante, estos grupos todavía poseen marcas que los identifican con el folclore campesino de la época, como el uso del arpa (utilizada ocasionalmente en la cueca urbana y más presente en la cueca campesina), la vestimenta de huaso y la aparición en antologías discográficas junto a grupos de proyección folclórica³⁷.

Ya en plena década de 1990 el sello Sony Music edita en disco compacto y casete *Cuecas en Saco* (1992) que incluye tres tipos de cueca: 'cuecas con gancho', 'cuecas bravas' y 'cuecas de vuelta y vuelta'. Si bien esta división por estilos ya había aparecido

³⁴ Como Raúl ‘Perico’ Lizama, Juan Castillo y Carlos Godoy en el local *La Flor Elena* (1990); Rafael Cubillos y Carlos Godoy en *Los Adobes de Argomedo* (c. 1990); Carlos Godoy en la Agrupación de Artistas para Santa Cecilia (1990); Luis ‘Baucha’ Araneda, Raúl ‘Perico’ Lizama y Carlos Godoy en la Peña Poder Judicial (Restaurante La Buena Mesa, 1993); Raúl ‘Perico’ Lizama con Luis ‘Baucha’ Araneda en el XXIII Festival Nacional e Internacional del Folklore y las Artes de San Bernardo (1994); Carlos Godoy, Luis ‘Baucha’ Araneda y Juan Castillo en el *Derby* Viña del Mar (1995) y, más tardíamente, Luis ‘Baucha’ Araneda, Carlos Godoy, Perico Lizama y Luis Téllez en el Club Alas de Plata de las Fuerzas Armadas de Chile (1999)]. Agradezco sinceramente estos datos a Carlos Godoy.

³⁵ En relación a las grabaciones, en estos años se encuentran dos registros que dan continuidad al estilo urbano de la cueca brava capitalina y porteña. Se trata de los casetes Como *Por Los Barrios Bravos*, grabado en 1984 por Hernán Núñez con una fracción de Los Chileneros, y *Cuecas Bravas*, registrado por Luis ‘Baucha’ Araneda y Raúl ‘Perico’ Lizama, en 1988. A ellas se agrega el casete editado en 1992 por Sony Music Chile “Un poeta de barrio” de Hernán Núñez, donde participan músicos antiguos y jóvenes en una grabación con cuecas del mismo Núñez.

³⁶ Según el cantante Jorge Montiel, este conjunto se llamó anteriormente *Los Guatones de Oro de la Cueca* y alcanzó a grabar un casete en los años 80. Véase Ponce, David. 2007b. "Celebran cumbre de la cueca en homenaje al cantante Jorge Montiel". *El Mercurio on line*, 16 de mayo.

³⁷ Por ejemplo, Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas con Gancho*. Chile: Sony, 1992.

en los años 60 en el trabajo de Silvia Infantas y Los Cóndores (1965)³⁸, este casete parece contener la primera categorización de la cueca bajo el adjetivo ‘brava’ durante la democracia. El uso de esta categoría crea una conexión con la serie iniciada en los años 60 bajo el título *El Folklore Urbano* de EMI Odeón (1965-1973), donde Los Chileneros publican su segundo elepé bajo el mismo nombre: *La Cueca Brava* (1968). Asimismo, se conecta con otros dos elepés homónimos grabados por el Dúo Rey-Silva con Mario Catalán, en 1970, y por el dúo Araneda-Lizama, ex miembros de Los Chileneros, en 1988. La introducción de este adjetivo, en suma, tiene resonancia en la historia discográfica de la cueca urbana y permite pensar que ella comienza a aparecer de nuevo en el universo discográfico comercial del país. El mismo año de 1992, de hecho, se producen además dos grabaciones que confirman la continuidad de la cueca urbana en la industria comercial. Me refiero al disco *Cuecas Bravas* (1992), con registros de Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera; y *Cuecas en Transición* (1993), con Los Pulentos de la Cueca, Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos y Altamar, junto a otros grupos de carácter netamente folclórico, como Los Chacareros de Paine, Los Hermanos Campos y Alberto Rey.

Las tres producciones mencionadas (*Cuecas en Saco*, *Cuecas Bravas* y *Cuecas en Transición*) poseen elementos performáticos de la cueca campesina y la cueca urbana, por lo que constituyen una muestra del modo en que la industria fonográfica se va adaptando a los cambios de consumo cultural de los años 90. Aunque existen ejemplos anteriores de la mezcla huaso-urbano³⁹, ellos permiten ver cómo la industria del disco comercial de los 90 acepta el concepto de ‘urbana’ en vez de ‘campesina’ o ‘folclórica’. Con ello el repertorio de la escena de la cueca urbana comienza a aparecer en versiones ‘urbanas’ pero de cuecas de estilo campesino como por ejemplo *Amor con tanto delirio* y *Se arrancaron con el piano*, cuecas que hoy son conocidas y que ya están registradas en estos discos y casetes de los años 90.

El intento de la industria discográfica por editar discos de cueca urbana, sin embargo, llegará hasta aquí. A pesar de los registros discográficos mencionados, la industria

³⁸ Silvia Infantas y Los Cóndores. *Cuando baila mi morena. La cueca, su origen, su música, sus estilos*. Chile: EMI Odeón, Serie Estelar, 1965.

³⁹ Por ejemplo, Mario Catalán con el Dúo Rey-Silva, “Bailemos cueca aunque tiemble” (EMI Odeón, 1971) y “Viva Chile y su folclore” (EMI Odeón, 1988).

comercial del disco se inclina preferentemente hacia lo folclórico (y su proyección) pues considera este repertorio “sobrio y probado” “para no fallar”, según dice la prensa de la época⁴⁰. El estilo urbano de cueca, si bien alcanza a penetrar en la industria de los años 90, jamás llega a dominar el catálogo cuequero de los grandes sellos discográficos globales EMI (después Universal), Warner, Sony, BMG (después Sony) y Universal⁴¹, como sí lo hacen los grupos de cueca campesina. Por el contrario, como explicaré más adelante, los músicos se dan cuenta de que la única manera de dar a conocer su trabajo es editando ellos sus propios discos, de manera independiente.

4. *Nostalgia y recuperación de la cultura popular*

La crisis de identidad de los años 90 genera una búsqueda nostálgica de la *cultura popular* negada por la dictadura. Donde mejor se refleja la ansiedad por el pasado es en el aumento del consumo cultural de música y la creación de nuevas audiencias urbanas. En efecto, durante la segunda mitad de la década el consumo de bienes musicales tiene un repunte en la Región Metropolitana. Como muestran los datos recogidos por los Anuarios de Cultura realizados por el Instituto Nacional de Estadísticas en 1997, 1998 y 1999, la asistencia a espectáculos de “folclore” (que agrupa todas las músicas) sube más de un 20%, junto a las funciones de teatro (INE, 1999, c. 1999 y c. 2000)⁴². Por un lado, esto muestra la incipiente creación de nuevas audiencias en el campo de la música por medio de recitales, conciertos, folclore y shows de todo tipo. Por otro, constituye la primera señal de que existe un público para la música comercial folclórica local, luego de más de una década de crecimiento de los discos extranjeros (Fuenzalida, 1985). Este público será el mismo que contribuya a crear la escena de la cueca posteriormente.

El aumento del consumo cultural viene acompañado de un interés creciente por la *cultura popular* chilena. Los músicos entienden la “cultura popular” como un acervo artístico y social que es constitutivo de la identidad chilena y que fue censurado por la

⁴⁰ [Sin Autor/a]. 2001. "El mercado amplía la oferta cuequera". *El Mercurio on line*, 15 de septiembre.

⁴¹ Se exceptúan de ello algunas pocas ediciones especiales publicadas para las semanas de fiestas patrias del período 2000-2010 y el bicentenario de la república.

⁴² El concepto de “folclore” utilizado en estas mediciones no está definido. Sin embargo, las categorías de parametrización son “música” y “danza regional”, por lo que “folclore” se refiere a espectáculos pagados o gratuitos con acceso abierto y probablemente de conjuntos de proyección folclórica, que suelen montar representaciones de danza tradicional con performances solo musicales.

política cultural pinochetista (Garretón, 2008: 84-85) por lo que su recuperación es urgente. Se trata de un concepto *etic* que coincide con lo que Parker llama “cultura popular residual” o cultura creada por negación u oposición a otra (Parker, 2011), que en este caso corresponde a lo que representa la cultura huasa. Como afirma el músico Mario Rojas, la idea de “cultura popular” que nutre la cueca brota de los viejos cultores y se opone al modelo civilizador pinochetista de cultura que está “asociada a los estratos altos” y que pretende hacer de Chile una “cuestión elegante” para mostrarla “en los medios, en la televisión, en la radio, en los diarios”⁴³. La negación de la herencia dictatorial se traduce en una búsqueda de los valores y experiencias de los sectores sociales medios bajos y bajos anteriores a la dictadura, especialmente de los músicos de bares, burdeles, barrios y mercados ya mencionados. El concepto de “cultura popular” que van a utilizar los músicos de la escena, por tanto, es el resultado de la valoración de la cultura de un Otro “ausente” o “subordinado” (Middleton, 1990: 6 y Middleton, 2003: 254) que no consigue convertirse en una representación de la identidad cultural chilena debido a la acción de la dictadura. En el contexto modernizador del Chile postpinochetista este concepto de “cultura popular” contiene un elemento de “escape de la modernidad” (Bendix, 1997: 7) por medio del cual los individuos recuperan desde el pasado “costumbres que estaban fuera de circulación” que les sirven “de refugio para las complejidades y confusiones del tiempo actual” (Bithell, 2006: 8). Esto no implica, sin embargo, que sean automáticamente poseedores de autenticidad, sino que el significado de la “tradición” reside en sus experiencias y narrativas personales, colectivas o familiares valoradas como veraces y sinceras (Cfr. Bendix, 1997: 14).

El concepto de *cultura popular* es acuñado o construido por músicos de la escena que pertenecen en su mayoría a la clase media santiaguina. Son jóvenes con títulos técnicos o profesionales que poseen algún grado de formación en folclore o música en escuelas, talleres o en su propia familia. Durante mis entrevistas me di cuenta que pocos músicos utilizan el concepto “cultura popular”, sin embargo, entienden la cueca como un género que forma parte integral de la cultura local y como una actividad vinculada a los sectores “populares” o clases medias bajas y bajas. El vínculo que estos músicos poseen con la cultura popular se va adquiriendo a medida que se relacionan con los viejos cultores, lo que a veces se ve reforzado en las familias o por medio de las actividades

⁴³ Entrevista a Mario Rojas, Santiago, 24 de septiembre de 2008.

musicales que realizan con otros músicos dentro de la escena. Este hecho es especialmente importante en la variante chilenera de cueca urbana. De esta forma, al recibir el capital cultural de viejos cultores y aplicarlo a su entorno, los jóvenes trasladan éste desde los sectores sociales medios-bajos (viejos cultores) a los sectores medios (nuevos cultores), posición desde la cual representan la *cultura popular* que contiene la “tradición” de la cueca urbana, absorbiéndola hasta convertirse ellos mismos en portadores de autenticidad.

La idea de cultura popular que poseen los músicos jóvenes tiene un carácter folclorista que, por extensión, se utiliza en toda la escena musical. Como explica Martí, El folclorismo es “la práctica social del folclore” en el momento en que “se ha tomado conciencia de su existencia y se le han otorgado ciertos valores” (Martí, 1996: 12). El carácter folclorista de la escena se debe a la distancia temporal que separa la cultura musical de los viejos cultores (década de 1930 a 1973) de la etapa postdictatorial (década de los 90). Esta distancia estimula a los músicos a recuperar la “tradición” para adaptarla a un nuevo contexto o, usando la expresión de Martí, para integrar dicha cultura “folclórica” a la sociedad (Martí, 1996: 14, 19). El objetivo es reconfigurar la identidad local tomando conciencia acerca de ella (Martí, 1996: 11-14, 29) para enaltecer las ideas, actitudes y valores que la inspiran (Castelo Branco y Freitas, 2003: 1). Como expresa Víctor Hugo Campusano, fundador del conjunto Altamar y uno de los autores más productivos de la escena en los años 90, “la idea de hacer la cueca de esta forma [urbana] era un poco acercarnos más a lo popular, [para] que la gente se interesara”⁴⁴. La cueca urbana, en este sentido, es un acervo social que forma parte de la cultura popular que busca ser continuada como “vivencia de una vivencia” de los viejos cultores (Martí, 1996: 23).

El concepto de *cultura popular* contiene una crítica al modelo de desarrollo social de la democracia chilena, particularmente al tipo de sociabilidad que ésta promueve. La cultura barrial antigua, la de los viejos cultores de la primera mitad del siglo XX, provee un aura de fraternidad o amistad que se desarrolla en el espacio público de manera frontal o ‘cara a cara’. Es un modelo de sociabilidad a escala humana que no está mediado por el mercado o las instituciones sino que se plasma por medio de vínculos

⁴⁴ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

sociales directos en espacios “humanizados” (Aguilar, 2012: 122), como ocurre en las democracias de carácter participativo (Garretón, 2007). La llegada de la dictadura al país, sin embargo, rompe este modelo e instituye otro donde el espacio público es racionalizado y ordenado para favorecer las relaciones sociales laborales y no el encuentro colectivo. Se trata de una secularización del espacio en la que se hedoniza el tiempo libre, se celebra el consumo y se promueve el sedentarismo (Lizama, 2007). La cultura popular de la cueca está lejos de estos preceptos, aunque esto no significa que ella constituya un universo de relaciones sociales armoniosas sin tensiones.

Como señalaban Bengoa y Moulián, a pesar de todos los cambios, la etapa democrática chilena continúa el modelo dejado por la dictadura y profundiza dos aspectos de ella: la “modernización compulsiva”, donde el vínculo social es puesto en duda o eliminado por la desconfianza social (Bengoa, 1996); y el mercado, donde la cultura urbana se sustenta en la matriz productivista y consumista orientada hacia la oferta y demanda de bienes, que señalaba Moulián (1997). Los músicos de la escena cargan con una fuerte nostalgia por estas formas de sociabilidad no alienadas y creen que la cueca urbana ofrece espacios de participación no “compulsivos” y relaciones sociales “humanizadas” que difieren del modelo legado por la dictadura. Se trata de grupos humanos que crean lazos sociales que permiten a los individuos participar de la “tradición” por medio de la música (Turino, 2008; Granovetter, 1983). La crítica al modelo de sociabilidad de la democracia, en este sentido, es también un modo de romper con la idealización de la ruralidad e instalar un modelo “urbano” basado en lugares de encuentro locales de la ciudad. Estos espacios representan una alternativa al mercado y la modernización compulsiva y ayudan a re-enraizar la convivencia desterritorializada en lugares cuya memoria está asociada a la cultura popular que les dio origen. Usando las palabras de Lizama (2007), es el deseo de recuperar la sociabilidad y desplegar a un nuevo “sujeto urbano” relacionado con lo público, tal como fuera otrora en la sociedad chilena (Cfr. Garretón, 2007).

Detrás de la recuperación folclorística de la cultura popular hay una añoranza por el período anterior a la dictadura. Dicho período, comprendido entre c. 1950 y 1973, es conocido como la ‘época de oro’ de la cueca chilenera (Rojas, 2009: 69) y se distingue por ser una época de intensa actividad cultural en la que los espectáculos de “folclore” se ofrecen en múltiples alternativas (géneros, estilos) y formatos (festivales, peñas,

conciertos, concentraciones políticas, auditorios de radios), configurando un sistema de oferta y demanda cultural de amplio flujo⁴⁵. La nostalgia por esta época se focaliza en los espacios ubicados fuera del ámbito de la industria cultural donde la cueca urbana puede escucharse, como pasajes, callejones, conventillos, burdeles o parques. Es ahí donde se reproduce la “tradición” y se practica el modelo de sociabilidad ‘cara a cara’, sin que ello signifique que los músicos busquen un traslado ‘automático’ de los viejos al presente, sino la reproducción de este modelo entre sus compañeros. Así, la búsqueda del pasado se convierte en una estrategia para volver a la dimensión subjetiva de la historia y recomponer la ‘trizadura’ del autoritarismo trayendo de vuelta la comunidad secularizada por la modernidad (Bengoa, 1996: 25-50, 66-67)⁴⁶.

Como señala Stewart, la nostalgia es una práctica cultural cuya forma, significado y efecto cambian con el contexto y el lugar desde donde se enuncia. La evocación del pasado crea un marco de significado dramatizado acerca de una vida aparentemente desconocida. Sobre este pasado la nostalgia crea una función narrativa que ordena los eventos de un modo temporal para luego concatenarlos, resucitando tiempos y lugares donde habita o podría haber habitado el sujeto perdido (Stewart, 1988). Es un proceso ‘afectivo’ que suele ir acompañado de una memoria autobiográfica (Barrett et al, 2010: 390). Así, en épocas donde la cultura es cada vez más difusa, la nostalgia se levanta como una “rehabilitación fantasmal y paródica de todos los marcos de referencia perdidos” (Foster en Stewart, 1988: 227-228). El pasado deja de ser entonces una simple “política de la memoria” para ser “un depósito sincrónico de escenarios culturales, una especie de temporal y fundamental crisol al que se le da salida apropiada según la película que quiera ser hecha, la escena que quiera ser representada, los rehenes que quieran ser rescatados” (Appadurai, 1996: 30-31).

⁴⁵ Víctor Labarca señala en plena ‘época de oro’ que “Nuestro folklore en los últimos años ha dado para todo”. Véase “La música popular, el folklore y otras yerbas”. 1967. En *El Musiquero* N°39, marzo, p. 17.

⁴⁶ Este proceso no afecta sólo a la música, sino también el teatro, la cultura gastronómica y el urbanismo, entre otras dimensiones de la vida social chilena. Sobre el sentimiento de nostalgia y vuelta al pasado véase las siguientes notas aparecidas en el diario *Las Últimas Noticias*: Pantagruel, “Barrio chimbero”, 18 de septiembre, p. 9; Maturana, Luís A. “Barrio Viejo”, 19 de septiembre de 1996, p. 16; Pantragruel, “San Camilo, calle que se las trae y disimula”, c. 15 de septiembre de 1991, p. 13; “Dos Enriques que bien la tañen y bailan”, 30 de septiembre de 1991, p. 13; “Del Viejo Campo de Marte al Elegante Parque Cousiño”, 19 de septiembre de 1993, p. 9; Baeza, Sergio Martínez, “Santiago en el siglo XIX (III)”, 2 de septiembre de 1994, p. 16; Baeza, Sergio Martínez, “Santiago en el siglo XIX (IV)”, 9 de septiembre de 1994, p. 18. Sobre otros aspectos, véase “Cocina chilena. Historia a fuego lento”, 13 de septiembre de 1993, p. 5; Roberto Parra, *Los Tiempos de la Negra Ester*, disco 1990; “La uva negra de los Parra”, 20 de abril de 1996, p. 37. Sobre la recuperación urbana, véase “Recuperan plazas de los barrios para la cultura”, *Las Últimas Noticias*, 13 de septiembre de 1992, contratapa.

La intelectualidad de los años 90 comparte el sentimiento de nostalgia por la cultura de antaño. La Biblioteca Nacional de Chile crea en 1992 el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (ALOTP) que mantiene un acervo con un número importante de volúmenes sobre la cultura popular en Chile antes de la dictadura. Tiempo después, en 1996, el escritor Premio Nacional de Literatura Alfonso Calderón publica *Memorial del Viejo Santiago* (1996), donde defiende el “culto del pasado” santiaguino (Calderón, 1996: 43). Al año siguiente uno de los investigadores más destacados del folclore del país, Oreste Plath (1907-1996) edita de manera póstuma el libro *El Santiago que se fue* donde rememora los “rincones de Santiago” con el fin de guardarles un lugar en la “memoria” social y subrayar la “nostalgia por Santiago”, según él mismo señala (Plath, 1997)⁴⁷. Dos años después se publica en formato de libro el primer concurso ‘Historias de Barrios de Santiago’ titulado *Voces de la ciudad* (1999) con cuentos que combinan las memorias de los antiguos residentes de barrios capitalinos con la ficción literaria, configurando así un verdadero mapa barrial de la nostalgia santiaguina. En el ámbito de la música se publican los “Clásicos de la Música Popular Chilena” en dos volúmenes (1900 a 1960 y 1960 a 1973) que rescatan del olvido a músicos de la industria discográfica con transcripciones y pequeñas biografías (Advis y González, 1994; Advis et al, 1998), libro que se verá complementado con un volumen de testimonios acerca de la música de los años 70 y 80, editado también por músicos e investigadores (Godoy y González, 1995). La suma de estos elementos da buena cuenta de la mirada hacia atrás de la cultura chilena en busca de sus viejos estandartes.

5. *El rescate de los viejos cultores*

El sentimiento de nostalgia de la década del 90 tiene un efecto directo sobre los músicos chilenos. Se buscan viejas figuras de la música folclórica y popular cuyas biografías y “subjetividades” puedan compensar el proceso de modernización y entregar un testimonio performativo de la época. Se rescata del olvido la vida, obra y el repertorio de antiguos instrumentistas de bares, músicos casas de remolienda, cantores de “lote” en parques, mercados y tugurios desconocidos u olvidados de la ciudad. Muchos de estos

⁴⁷ El libro se reedita en 2010. Véase Poblete, María Josefina. 2010. "Regresa El Santiago que se fue, obra que rescata la bohemia capitalina". *La Tercera*, 29 de septiembre, p. 46.

músicos son total o escasamente conocidos en el medio nacional o tienen un grado de reconocimiento menor, a pesar de su participación en registros fonográficos de las décadas de 1960 a 1980. Son los músicos que fueron relegados al olvido a causa del *apagón cultural* de la dictadura, los músicos cuyas experiencias y memorias representan la historia de la *cultura popular* y el recuerdo de la “bohemia perdida” de la ciudad. En cierto modo, son el recuerdo territorializado de aquellos lugares que se fueron (Cohen, 1995a) por lo que su recuperación constituye la mejor manera de recobrar las “topografías vividas” que las clases medias desean representar (Basso en Aguilar, 2012: 126-127). En suma, ellos son el modelo de sociabilidad y comunidad trasladado desde el pasado al presente que las nuevas generaciones andan buscando (Bengoa, 1996).

Los primeros en manifestar este sentimiento de añoranza son los propios cultores viejos. En una de las dos entrevistas que tuve con el músico Carlos Navarro, ya citado, este recordó con melancolía la ‘época de oro’ de la cueca, enfatizando el respeto y la fraternidad que había en esa época como modelo de sociabilidad:

Una época preciosa, una época en que Chile era Chile en el sentido folclórico [...] Después ya empezó a renovarse todo esto y empezó la cueca a quedar más en segundo plano [...] después apareció la cumbia y ya se desapareció la cueca de la fonda. Ya no hay cueca [...] A parte de ser una época de amistad, era una época de mucho respeto hacia el amigo. No se conocía el doble sentido como, por ejemplo, querer hacerle daño a alguien, al amigo; querer, por ejemplo, quitarle la mujer o hacerle cualquier daño, o, por último, curarle [emborracharle] y sacarle la plata. Todas esas cosas no se conocían. Se vinieron a conocer después.

Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009

Los viejos cultores dan señales de nostalgia en conversaciones y testimonios a través de las cuales se expresa el deseo de recuperar la cultura popular y la vida festiva de los años que ‘no volverán’, enseñándoles a los jóvenes su legado. El músico porteño Elías Zamora (n. 1931), uno de los primeros músicos de cueca urbana en Valparaíso, fundador de Los Paleteados del Puerto y participante del colectivo de músicos *La Isla de la Fantasía*, señala que el tiempo se llevó la memoria de los lugares donde tocó en su juventud. Sin embargo, en su recuerdo todos esos sitios aún viven:

Nostalgia. El famoso “Siete Espejos” o “Casa amarilla”. Aquí llegábamos a revolverla nosotros y ahora es pura penumbra. Arriba eran los salones. Allá estaba el ‘66’, ese era el ‘69’ y allá estaba la bomba en la esquina [...] El ‘U can you’. Al frente quedaba el Manila y los de allá venían a tocar aquí. Llegaban todos los músicos aquí. Intercambiaban con los de Santiago. Estaba la pensión Las Rosas. Tantas partes, el Café Checo... ya no queda nada de eso. Aquí pasé noches inolvidables⁴⁸

El músico fundador de Los Chileneros, Nano Núñez, señala a través de un relato poético también su deseo de recuperación de la cultura popular de antaño. A diferencia de los demás, Núñez se refiere al pasado como un “sueño” vivido:

Al pasar por esas calles
Hay nostalgia en mis recuerdos
Suspirando hasta con pena
He sacado mi pañuelo
He sentido el bandoneón
Y he dado hasta un paso ‘e tango
he vuelto a la realidad
Y despierto estoy soñando⁴⁹

Sueños, memoria y fraternidad juntos a través de la cueca. Todos estos sentimientos sintonizan con la visión de la prensa acerca de los cambios culturales ocurridos en el país en los años 90. En 1995, por ejemplo, el diario de circulación nacional *Las Últimas Noticias* publica la nota “Para conocer la Danza Nacional” donde se refiere a la cueca como un elemento que nos acerca “a la esencia de nuestros antepasados, raíces vitales que perduran en el tiempo”⁵⁰. Dos años después, en 1997, el mismo diario publica “El pulso de la vida”, donde se refiere a la misma cueca (campesina) como una danza que “huele a rancio” porque “no tiene nada que ver con el país actual moderno, pujante y más cosmopolita”, es decir, no es la cueca adecuada para el Chile actual que es “un Chile diferente”⁵¹. Estas notas, junto con las que cité al principio, muestran la existencia de un cambio cultural y generacional que conecta el pasado con el presente aunque sin

⁴⁸ Parra Fuentes, Luís. “La Cueca es Brava. El alma y cuerpo de la cueca urbana y chilenera a través de sus cultores” (El Ganso Cojo Producciones, 2007-2010). Para una biografía de Zamora véase Martínez, Rivera y Zamora (2014).

⁴⁹ Versos publicados en Núñez (1997: 36-37), reimprimos en Núñez (2005) y recitados en el disco interior del mismo (minutos 10:10 a 10:30).

⁵⁰ “Para conocer la Danza Nacional”. 1995. *Las Últimas Noticias*, 7 de septiembre, p. 31.

⁵¹ “El pulso de la vida”. 1997. *Las Últimas Noticias*, 19 de septiembre, p. 2.

referirse todavía de modo específico a la cueca urbana, cuya escena se encuentra en formación.

El sentimiento de nostalgia se traslada a la música en el último lustro del siglo XX, cuando cantores e instrumentistas de cueca comienzan a ser rescatados por medio de audiovisuales, conciertos, textos y performances. Dos documentales biográficos que abordan de la vida de músicos populares (*biopics*) son fundamentales en este proceso: *Prontuario de Roberto Parra* (Ximena Arrieta y Hermann Mondaca, 1996) y *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros* (Mario Rojas, 1998). Ellos retratan la vida de cuequeros urbanos insertos en la vida bohemia santiaguina y porteña de los años 50 en adelante, alcanzando lo que Torres llama la “identificación absoluta” entre pueblo y cueca⁵². A través de ellos se revaloriza la música popular como “espacio fundamental de expresión de las nuevas sensibilidades y sentidos surgidos en la sociedad chilena” conectando “el tiempo histórico con el tiempo cotidiano, el imaginario social general con el subjetivo individual” (Torres, 2000: 367).

Revisemos brevemente estas producciones audiovisuales. El documental sobre la vida de Hernán Núñez y Los Chileneros da a conocer la vida de cantores olvidados que habían nacido en los antiguos barrios de Santiago y cuyo aprendizaje se produce en las calles, restaurantes, burdeles, mercados y conventillos de la época⁵³. La narrativa gira en torno a la “tradición” oral de la cueca y los barrios de Santiago. Se trata de rescatar la trayectoria de Los Chileneros (uno a uno) y comentar el estilo performativo de la cueca urbana, el *canto a la rueda*. La figura principal del documental es Hernán Núñez Oyarce, nacido en 1914 en el barrio de Estación Central de Santiago, unos pocos kilómetros al norte del barrio del Matadero, y fallecido en esta misma ciudad el año 2005. Conocido cariñosamente como ‘Nano’, su biografía se confunde con la historia misma del género siendo su vida una referencia fundamental para cuequeros de todos los estilos, así como para poetas, historiadores y musicólogos gracias a su actividad como músico, compositor, autor, cronista urbano y pedagogo. Como afirma él mismo en sus memorias, su vida estuvo enteramente dedicada a la cueca en cualquiera de sus facetas: autor de textos, compositor de melodías, cantor, productor y constructor de

⁵² Bade, Gabriela. 2005. “Nano Núñez lanza hoy sus memorias cuequeras”. *El Mercurio*, 23 de julio, p. C17.

⁵³ Véase la nota “Cuequero Nano Núñez Lanza el Buena Vista Criollo”. 2000. *El Mercurio on line*, 3 de abril. En el documental participa el grupo Los Santiaguinos.

instrumentos (*luthier*): “Mi escuela fue el arrabal / fui a clases a los conventillos, y la vengo tarareando / desde que era casi un niño... Todito lo que les cuento / no crean que es fantasía, / es porque la he zapateado / y es gran parte de mi vida” (Núñez, 2005: 17, 25, 39).

Como músico Nano es miembro fundador de Los Chileneros y activo participante de cantos a la rueda en los “lotes” o grupos formados en los mercados santiaguinos del Matadero, la Vega y la Viseca, aproximadamente desde los años 30 en adelante. Por medio de su carisma y liderazgo consigue aglutinar a Los Chileneros y grabar cinco discos en los cuales aporta más de la mitad de las cuecas. Según los archivos de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), de hecho, Núñez es uno de los cinco autores con más cuecas registradas en toda la historia musical conocida de la cueca con más de 200 títulos⁵⁴. De éstos, 130 son grabados por conjuntos de todo tipo mientras él está con vida. En 1972 consigue el 2º lugar en la Competencia Folclórica del XIII Festival de Viña del Mar cuando el grupo Aparcoa interpreta su cueca “Dicen que Viña del Mar”, hoy parte del canon urbano⁵⁵. Este reconocimiento constituye uno de los momentos más importantes de su carrera que se suma a otro que vivirá cerca de su muerte: la obtención del premio “Presidente de la República” a la Música Nacional, en la categoría ‘folclore’, el año 2005⁵⁶. Volveré sobre la obra de Núñez y Los Chileneros en los capítulos 2 y 3.

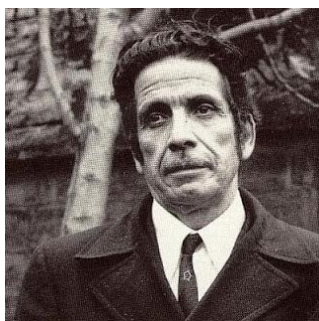


Imagen 1
Imagen de Roberto Parra en el documental
Prontuario de Roberto Parra (1996)

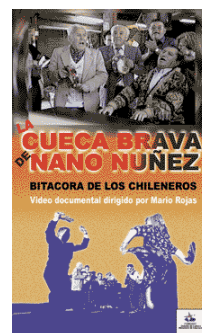


Imagen 2
Carátula del documental *La Cueva Brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros* (1998)

⁵⁴ Otros compositores prolíficos son también Nano Parra, Emilio Olivares, Eugenio Moglia, Rubén ‘Tumbaito’ Salgado y Segundo ‘Guatón’ Zamora.

⁵⁵ Véase [Sin Autor/a]. 1972. “El folklore urbano es un hecho”. *El Musiquero* N°161, marzo, p. 18-19.

⁵⁶ “Folclorista “Nano” Núñez murió a los...”, Op.. Cit.

En una línea similar, el documental sobre Roberto Parra introduce el deseo de recuperación de la cueca urbana por medio de dos aspectos: la estética popular y callejera y el uso de un repertorio de cuecas que habla del hampa, llamadas “cuecas choras”. Si bien las cuecas “choras” se cantan de modo distinto al estilo que poseen Los Chileneros (con voz solista en vez de canto “gritado”), se enmarcan dentro de la cultura popular que la sociedad y la clase media santiaguina desean rescatar en los años 90, en particular la nostalgia por la vida nocturna. Antiguo músico de prostíbulo, poeta popular y miembro de una numerosa familia de artistas (entre los que se encuentra su hermana Violeta y el poeta centenario Nicanor Parra), Parra escribe poesía popular y compone cuecas relatando la vida bohemia de los puertos del centro del país (San Antonio, Valparaíso) dejando un vívido testimonio de los lugares, personas y situaciones del bajo fondo urbano, donde la cueca está presente. Su creación alcanza a 5 discos originales, 4 obras literarias y una decena de participaciones póstumas en antologías poéticas de diversa índole (Torres, 2000-2001)⁵⁷. Sus cuecas no son parte del repertorio habitual de la escena, pero representan al roto chileno de un modo pícaro y humorístico y son una alternativa urbana a la cueca campesina, por lo que los músicos sienten empatía hacia ellas. La estética de arrabal de Parra alcanza su punto más alto a partir del estreno de la obra de teatro *La Negra Ester*, escrita por Parra y ofrecida al público en 1988 por la compañía Gran Circo Teatro dirigida por Andrés Pérez Araya⁵⁸.

A partir de estos dos documentales se recupera la figura del ‘cultor de música’ como una forma de cultura popular urbana del Santiago “que se fue”, usando la expresión de Plath. Ambos ofrecen acceso directo a la experiencia y estética de los viejos cultores por medio de testimonios, grabaciones, músicas en vivo, bailes y escenas de barrios en los que se recobran las “topografías vividas” de la sociabilidad ‘cara a cara’ y callejera de antaño. Las tomas de estos documentales son momentos estéticos fundacionales de la

⁵⁷ Véase también la nota de García, Marisol. 2010. "Los Parra en el arte chileno: familia mayor". *La Tercera*, 12 de septiembre, pp. 76-77.

⁵⁸ Escrita en décimas, *La Negra Ester* describe la trastienda de un prostíbulo en la ciudad de San Antonio, puerto ubicado a menos de 100 kilómetros de la capital. La presencia de la cueca en esta obra es literal y simbólica: la dramaturgia sugiere bailes de cueca durante el desarrollo de la obra (Parra, 1996) pero al mismo tiempo rescata el valor de ésta como símbolo de la “cultura popular”, siguiendo el estilo del *Théâtre du Soleil* donde Pérez participó. Como señala el esteta chileno Fidel Sepúlveda, *La Negra Ester* consigue describir la “esencia social” de una comunidad popular gracias a una dramaturgia que retrata la vida de un “pueblo marginal” a través de personas anónimas cuyas vidas y precariedades ponen en evidencia “el subsuelo de la tradición” (en Parra, 1996: 36-38). Sobre la Compañía de Pérez léase "Siguen éxitos en Europa del Gran Circo Teatro" (*Las Últimas Noticias*, 14 de septiembre de 1992) y sobre la décima en la poesía popular consúltase Orellana (2005).

identidad visual de la escena de la cueca urbana en la medida en que ofrecen “subjetividades” localizadas en el espacio y el tiempo, pero son socializadas por medio de “prácticas” de performance, representación y acción de la cueca, usando las palabras de Appadurai (1996: 181). A través de Ellos se instalan “anclas simbólicas” que sirven de signos de pertenencia y pasado compartido a los músicos de la cueca (Bennett, Hawkins y Whiteley, 2005: 3) uniendo ficción y realidad en un imaginario social que posee su propia sensualidad estética (Appadurai, 1996: 180-181)⁵⁹.

El mismo año que aparecen estos documentales sale a la venta el disco editado por Sony Music titulado *Los Tres Unplugged* (1996) grabado por el conjunto de rock-pop más importante de los años 90, Los Tres. El disco incluye las cuecas de Roberto Parra “El arrepentido” y “La vida que yo he pasado” interpretadas con el estilo de voz solista de las cuecas “choras” que el mismo grabó en el año 1965 para EMI⁶⁰. En estos discos Parra utiliza guitarras acústicas con las cuales hace introducciones a dos voces en terceras paralelas (ascendentes y descendentes), integrando percusiones de tarros (“atarradas”) u otros objetos más el piano (o acordeón) y el contrabajo. Con estos instrumentos acompaña unas pocas melodías que utiliza para diferentes textos. Este estilo es precisamente el que Los Tres intentan imitar en su disco *Unplugged* donde ofrecen un show en vivo –con cuecas- transmitido por MTV para toda Latinoamérica. Esta producción alcanza en su primera semana más de 50 mil copias vendidas⁶¹, batiendo todos los récords de ventas de los últimos 40 años de *Feria del Disco*, la principal cadena distribuidora de discos del país. Debido a ello la prensa califica este disco (y sus efectos) como un verdadero ‘movimiento folclórico’ gracias al cual la juventud se ‘reconcilia’ con la cueca por medio de la energía del rock⁶².

⁵⁹ Continuando esta línea, entre los años 2007 y 2010 el realizador Luís Parra Fuentes filma una serie de 12 *docu-realities* de 50 minutos cada uno llamada *La Cueca es Brava*, donde cubre la actividad de 16 grupos de cueca urbana. Realizada con el apoyo del único canal público de la televisión chilena, Televisión Nacional (TVN), y el apoyo del CNCA, esta extensa serie alcanza a proyectarse en cine, televisión e Internet dentro y fuera del país, alcanzando reconocimiento dentro de la parrilla programática de la televisión local. He realizado un análisis de este documental y otros en Spencer ([Forthcoming 2015c]).

⁶⁰ Algunos cultores viejos llaman a este estilo “de burdel” por su parecido con la performance de la cueca chilenera. Para más información sobre este estilo véase Spencer (2013: 633).

⁶¹ Escúchese ““El arrepentido” y “La vida que yo he pasado” en las pistas 1 y 2 del CD adjunto. Acerca de las cuecas ‘atarradas’ en los años 60 véase Aguja. 1963. “Déle al Pick Up”. *Las Últimas Noticias*, 9 de septiembre, p. 34.

⁶² [Sin Autor/a]. 1996. “Éxito en MTV del grupo “Los Tres””. *Las Últimas Noticias*, 25 de abril, p. 30. [Sin Autor/a]. 1996. “Los Tres, en pie de cueca”. *Las Últimas Noticias*, 4 de septiembre, p. 29; [Sin Autor/a]. 1996. “Los Tres: “Es importante no saber””. *Las Últimas Noticias*, 19 de abril.



Imagen 3
Fotografía de Los Tres en el espectáculo *La Yein Fonda*, Septiembre de 2012⁶³

El año 1996 el conjunto Los Tres inaugura una carpa-show de circo llamada *Yein Fonda*. Se trata de una fonda para eventos musicales donde viejos cultores y personajes de la bohemia tocan y cantan en el período de fiestas patrias. Participan de ella figuras destacadas de la bohemia antigua de la música popular chilena, como José ‘Pepe’ Fuentes (n. 1931) (guitarra, bajo, voz), Humberto ‘Pollito’ González (piano), Nano Parra (voz, guitarra), Rafael ‘Rabanito’ Berríos (1926-2005) (acordeón), Eduardo ‘Lalo’ Parra (1918-2009, en la Imagen 4) (guitarra, voz) y María Esther Zamora (1947) (voz), entre otros artistas de trayectoria que hasta ese momento son poco conocidos por la juventud⁶⁴. La experiencia deja como legado la producción de dos discos (*La Yein Fonda I* (1996) y *La Yein Fonda II* [2001]) donde los viejos cultores aparecen como artistas principales, junto con una seguidilla de representaciones de la obra de Parra⁶⁵. Aunque la fonda de Los Tres está dirigida a las clases medias de la población, los músicos de la escena reconocen la importancia que tiene para la cueca urbana pues partir de este momento, dicen, “la tendencia cambió y las generaciones jóvenes se entusiasmaron”⁶⁶.

⁶³ Tomado de “El Blog de Alvarita”, 2 de septiembre de 2011. [Acceso: 2 de julio de 2013].

⁶⁴ Véase “18 Formas de Celebrar el 18”, Op. Cit.; [Sin Autor/a]. 1996. “Abrió la ‘Yein Fonda’”. *Las Últimas Noticias*, 18 de septiembre, p. 30; [Sin Autor/a]. 1999. “Preparan el ‘18’ alternativo”. *Las Últimas Noticias*, 5 de septiembre; [Sin Autor/a]. 1998. “Un 18 churi-churi”. *Las Últimas Noticias*, 11 de septiembre, p. 5.

⁶⁵ Los Tres vuelven a rendir homenaje a Parra en *Peineta* (1998) alcanzando vasta difusión en los medios de comunicación. Al año siguiente el legado de Parra es continuado con el montaje de nuevas obras de teatro y la realización de la película *El Desquite* (1999) cuya dramaturgia es adaptada por Andrés Wood. Sobre la obra de Parra llevada al cine véase [Sin Autor/a]. 1993. “En México y Argentina editarán el nuevo álbum de ‘Los Tres’”. *Las Últimas Noticias*, 15 de septiembre, p. 33; [Sin Autor/a]. “Éxito en MTV del grupo ‘Los Tres’”; [Sin Autor/a]. 1996. “Festegan año de desquite”. *Las Últimas Noticias*, 12 de septiembre, p. 32. Sobre la obra musical para teatro de Parra escúchese el casete *Los Tiempos de la Negra Ester* (1990).

⁶⁶ Gómez Soto, Sandra 2004. “Los Santiaguinos y el furor de la cueca brava entre los lolos”. *La Cuarta on line*, 5 de septiembre de 2004.



Imagen 4
Eduardo Parra con el grupo *Los Tres* en Valparaíso hacia 1998
Fuente: *El Mercurio On Line*

La nostalgia por el Chile “que se fue”, el deseo de recuperación de la cultura popular, la acción del conjunto Los Tres y la exhibición de los documentales *Prontuario de Roberto Parra* y *La cueca brava de Nano Núñez*, producen el primer rescate de los cultores viejos de cueca urbana en Santiago. Se trata de figuras que son representantes de la cultura popular de la capital y el puerto, cuyo valor simbólico es contrario a la herencia de la dictadura representada por el huaso (el roto). A través de ellos se alimenta un imaginario festivo y barrial de la ciudad donde la sociabilidad ‘cara a cara’ crea lazos ‘humanizados’ por medio de la cueca. Así se recupera la memoria y conocimientos de los viejos cultores, se difunde la “tradición” y se crea una identidad visual para la escena.

6. Conclusiones

En el presente capítulo he explicado los cambios culturales que transcurren durante la dictadura y el efecto que poseen durante el período 1990-2000. A partir de ellos es posible comprender cómo se crea un ambiente favorable para la gestación de la escena musical de la cueca urbana y los elementos que permiten su surgimiento. Podemos resumir estos elementos en tres:

1. La tensión provocada por la continuidad del sistema económico de la dictadura, caracterizado por una ‘compulsión modernizadora’ y una ‘mercantilización’ del espacio público.

Uno de los efectos principales de la dictadura en la cultura es la pérdida del modelo de sociabilidad sustentado en el vínculo social ‘cara a cara’, presente en las prácticas musicales de los viejos cultores. La llegada de la democracia no sólo continúa el modelo ‘domiciliado’ y ‘deshumanizado’ de la dictadura, sino que lo renueva anclándolo en una matriz productivista y consumista orientada hacia el mercado que afecta además el uso del espacio público. La prensa y los intelectuales perciben la existencia de un cambio y lo asocian con una “crisis de identidad” en la definición de la chilenidad. Sin embargo, este modelo es contestado por medio de organizaciones civiles que promueven la práctica de una cueca no competitiva, hecha al aire libre y sin vestuarios folclóricos. Los *Cuecazos Metropolitanos* reúnen a interesados en la cueca urbana o campesina, mostrando el estado de transición que tiene la cueca antes de la formación de la escena, hacia el año 2000. Colaboran a ello las políticas culturales de la democracia, que favorecen la recuperación de la *cultura popular* predictatorial por medio de fondos concursables, aunque aún de manera tímida a como lo harán entre los años 2000 y 2010.

2. La búsqueda de un ideal de *cultura popular* alejado de la herencia musical e ideológica de la dictadura.

Los músicos que inician la recuperación de la cueca comprenden la *cultura popular* como aquel acervo social constitutivo de la identidad chilena que fue reprimido o invisibilizado por la dictadura. Consideran los conocimientos y experiencias de los músicos antiguos como un modelo de cultura que fue negada y subordinada (una música Otra) por lo que luchan por su recuperación desde la clase media a la cual pertenecen. Su deseo de recuperar y representar la cultura popular trae implícito el malestar con el ven el modelo de desarrollo social de la democracia chilena que produce una sociabilidad mediada por el mercado, de escaso vínculo social y “dominada por la mecánica del espectáculo”⁶⁷. Su crítica es trasladada al ámbito de la música por medio del abandono de las “reminiscencias a lo rural” que tiene la cueca huasa (de campeonatos) y un cambio de énfasis hacia la cultura urbana. La cueca huasa representa la hegemonía de la cueca campesina y la cultura impuesta por las elites de la época de la dictadura, mientras que la cueca urbana es la búsqueda de un “Chile diferente”.

⁶⁷ Rodrigo Torres en documental "La Cueca Brava de Nano Núñez...", Op. Cit, min. 27:38-28:26.

3. El surgimiento de un sentimiento de nostalgia.

El sentimiento de nostalgia por el “Chile que se fue” lleva a la recuperación de antiguos artistas de la música popular, entre los cuales se encuentran viejos cultores de cueca urbana. La producción audiovisual con la vida de Roberto Parra y Los Chileneros contribuye a dar forma a esa nostalgia situándola en una época específica (la ‘época de oro’ de la cueca), en un espacio concreto (los barrios de comercio popular de la capital) y con una performance específica (el canto a la rueda). La importancia de los cultores es compartida por músicos de rock de los años 90, entre los cuales se encuentra el grupo Los Tres, que difunde la cueca descartando el estereotipo “limpio, didáctico, en armonía con los intereses del orden cívico” -descrito por Mario Rojas- para privilegiar una música civil y no competitiva hecha por viejos músicos. La nostalgia, sin embargo, no es sólo por los cultores sino también por los espacios de encuentro ‘cara a cara’ y las formas de sociabilidad ‘humanizadas’ o no alienadas por el mercado. La ansiedad que genera este período será resuelta por la escena de la cueca en la década siguiente por medio de espacios de participación y lugares de encuentro para sus audiencias.

Estos tres factores incrementan el vínculo entre las nuevas y las viejas generaciones haciendo que nazcan los primeros grupos de cueca que después serán los protagonistas de la escena. Hacia fines de los años 90 ya se han formado cinco grupos importantes: Los Trukeros (1997), Los Santiaguinos (1998), Las Torcazas (1998), Los Tricolores (2000) y Los Chinganeros (c. 2000)⁶⁸. Aunque varios de ellos no parten dedicándose a la cueca urbana directamente, a partir de la interacción con los viejos cultores se produce un diálogo que recupera y recrea la “tradición” de la cueca urbana como la

⁶⁸ Los Chinganeros no tienen una época de formación precisa. De acuerdo a su director actual, Luís Castro, el conjunto nace en los años de 1930 y se mantiene vigente hasta hoy. Sin embargo, como veremos en los capítulos 3 y 4, este grupo corresponde a un “lote cuequero” o reunión de músicos para eventos específicos por lo que su existencia como “grupo” es difícil de datar. Esto no quiere decir que su práctica musical no existiera en los años 30, sino que la explicación histórica de su origen requiere un trabajo documental de carácter histórico más extenso que el que aquí he podido realizar. Para efectos de esta tesis comprenderé el trabajo de Los Chinganeros en tres etapas: desde su posible formación en 1930 hasta 1973; de 1973 hasta 2001 y desde 2001 hasta hoy. La primera etapa es la que sugiere su director actual, Luís Castro, como un período de formación y desarrollo de sus principales cultores antiguos; la segunda es la etapa de “lote” en la que se presentan en diversos lugares de la ciudad sin hacer registros musicales pero manteniéndose activos; y la tercera es su inserción en la escena actual de la cueca urbana a partir de su primer disco como “grupo”, grabado el año 2000.

conocieron los viejos, tal como muestra el documental de Los Chileneros de 1998. En esta época siguen en funcionamiento además algunos grupos que vienen de un período anterior al proceso de recuperación de la cultura popular, como Los Pulentos de la Cueca (c. 1985-c.2000), Los Paleteados del Puerto (1991, Valparaíso) y Altamar (1993). Estos dos últimos conjuntos se integran a la escena de la cueca en la década siguiente pues durante los años 90 su actividad es menos visible debido a la importancia de la escena del rock y la cumbia.

En el próximo capítulo estudiaré en detalle la consolidación de estos conjuntos y el proceso de formación de la escena musical, explicando la importancia de Los Chileneros y la aparición de las cuatro variantes de cueca urbana: romántica, de fusión, de autor/solista y brava, centrina o chilenera.

Capítulo 2

La consolidación de la escena musical y el surgimiento de las variantes de cueca urbana (2000-2010)

El 11 de marzo del año 2000 el histórico conjunto de cueca urbana Los Chileneros se presenta en la ceremonia oficial de cambio de mando al cargo de Presidente de la República. La ceremonia se realiza en uno de los centros culturales más importantes de la capital, la Estación Mapocho, donde se traspasa el poder del presidente saliente Eduardo Frei (1994-2000) al nuevo mandatario elegido, Ricardo Lagos (2000-2006), ambos de la alianza de centro-izquierda “Concertación de Partidos por la Democracia”. Los Chileneros reaparecen públicamente en este acto luego de su participación en los Cuecazos Metropolitanos realizados en los años 90, invitados por el productor del evento y bailarín, Hiranio Chávez. En la presentación de 15 minutos cantan algunas de las cuecas más características de sus grabaciones de los años 60 y 70 teniendo como público a más de 4 mil personas donde están incluidos 15 presidentes y presidentas y 70 delegaciones extranjeras, todo ello transmitido en directo por televisión.

Al inicio del show el animador introduce a Los Chileneros con las siguientes palabras:

Cualquiera que piensa en la cueca chilena evocará sin duda los aires del 18 [de septiembre]: fiestas patrias con olor a campo, huasos de manta y espuela. Pero hay otra cueca que no sabe de trillas porque nace y crece en la ciudad. Es la cueca chilenera, que no se viste de gala porque vive en los rincones urbanos, en los cerros porteños. Se crea, se recrea y se baila noche a noche en barrios y suburbios. Es parte de la cultura viva de Chile y ha llegado hasta aquí tal cual es: audaz, ingeniosa, auténtica [...] y viene en la interpretación de un grupo profundamente popular que ha dedicado una vida entera a la difusión de esta gloria nacional. Señoras y señores, preparemos las palmas [porque] están aquí Los Chileneros¹

¹ Video “Los Chileneros”, Min. 00:00-01:32. <http://www.youtube.com/watch?v=OUxbpYrnZSU>. Acceso: 18 de marzo de 2014. La presentación cuenta con la participación de una preja de bailarines compuesta por Hiranio Chávez y Rita Núñez, hija de Hernán Núñez.

Por primera vez en su historia de más de medio siglo la cueca urbana posee una tribuna masiva y pública donde puede mostrarse a cientos de miles de espectadores nacionales e internacionales. Las palabras de presentación del animador oficial, el actor Héctor Noguera, señalan el cambio simbólico de la cueca campesina a la cueca urbana, dejando entrever el proceso de transformación que venía desarrollándose desde hacía una década. Como señala el mismo Hiranio Chávez en entrevista para esta tesis, a pesar de la larga historia de Los Chileneros y del documental realizado en 1998 por Mario Rojas, es sólo después de este evento que el octogenario conjunto empieza a tener presencia en los medios y a lograr “una relación mucho más directa con los músicos populares”².



Imagen 5

Los Chileneros cantando en el cambio de mando en la Estación Mapocho (11 de marzo de 2000)
De izquierda a derecha: Luís ‘Baucha’ Araneda, Raúl ‘Perico’ Lizama y Hernán ‘Nano’ Núñez

Nacidos a mediados del siglo XX entre cantores de barrios de comercio de Santiago, Los Chileneros son considerados por los miembros de la escena el conjunto más importante de la historia de la cueca urbana. Su composición original incluye a Raúl ‘Perico’ Lizama (1933-2001), Hernán ‘Nano’ Núñez, Luís ‘Baucha’ Araneda (1927-2014) y Eduardo ‘Chico’ Mesías. Ellos son los primeros en grabar un disco comercial bajo la etiqueta “cueca urbana” en la industria discográfica masiva, estableciendo las bases performativas con las que se interpretará la cueca en el futuro (*La Cueva Centrina*, 1967). Los Chileneros son trabajadores que provienen de sectores sociales medio-bajos que aprendieron a cantar de manera autodidacta, en “lotes” o grupos de cantores de mercados, barrios, burdeles, parques y sitios comercios de la capital y el puerto de Valparaíso. Ellos representan la cueca del “roto chileno” y la sociabilidad ‘cara a cara’ y ‘humanizada’ de antaño. Aunque se mantienen alejados de los medios de

² Entrevista a Hiranio Chávez, Paine, 27 de octubre de 2008.

comunicación y la industria discográfica, después de su disco de 1967 hacen otras grabaciones y participan en los años 90 en los Cuecazos Metropolitanos ya mencionados, entre otros eventos, para luego “encontrarse” el documental dirigido por Mario Rojas.

La aparición de este grupo en la ceremonia de cambio de mando es un hito fundamental de la historia de la cueca urbana, no sólo por la amplia difusión que alcanza su presentación sino por la intención de cambio que representa. Las palabras del animador muestran la mudanza que se produce en el tipo de cueca que ostenta la representatividad de la identidad chilena y, en cierto modo, una superación de la política cultural “folclórica” de la dictadura. A partir de este momento, puede decirse, la cueca urbana toma el relevo de la cueca campesina o folclórica: ya no es más la cueca de trillas “con olor a campo, huasos de manta y espuela”, como dice Noguera, sino la cueca que “vive en los rincones urbanos” la que le habla al país. El contenido de este discurso confirma el proceso de cambio cultural que venía desarrollándose desde los años 90 a partir de la “crisis de identidad” y el deseo de recuperación de la cultura urbana, cerrando un ciclo de más de 30 años de actividad de este conjunto. Este fin de ciclo, sin embargo, abre otro: el de la escena “joven” y aún desconocida “cueca urbana”.

El presente capítulo aborda el proceso de gestación, consolidación y expansión de la escena musical de la cueca urbana entre los años 2000 y 2010 tomando como punto de partida la aparición de Los Chileneros en este evento. A partir de la consolidación de la escena de la cueca –hacia el año 2000- propongo la división de ésta en cuatro variantes: cueca romántica (o melódica), cueca de fusión (o fusionada), cueca de autor o autora (o solista) y cueca brava, centrina o chilenera, esta última objeto principal de la tesis. Esta clasificación se basa en la información obtenida en entrevistas y observaciones con cultores viejos y jóvenes, así como en el análisis de los textos de la discografía (criterio cualitativo); y en los datos emanados del cuestionario realizado especialmente para esta tesis (criterio cuantitativo). Asimismo, considera el modo de performar la cueca dentro y fuera del escenario según la información recogida en las observaciones y audiciones de la discografía. Todos estos criterios están sustentados en mi propia experiencia como músico de cueca y en la distinción conceptual entre performatividad y performatividad ya señalada en la introducción.

Entiendo la creación de variantes como un fenómeno propio de los procesos de cambio de la tradición oral. Como señala Bohlman, la aparición de variantes es un proceso de transformación constante que se produce debido a la dialéctica entre estabilidad y cambio del repertorio, según la memoria que esa comunidad posea de la tradición (Bohlman, 1988: 10, 19-20). La clasificación de esta dialéctica en variantes, en este sentido, cumple un doble objetivo: sirve de marco histórico para entender el desarrollo de la cueca chilena en el siglo XX, conectando el pasado con el presente. Gracias a ello es posible relacionar, por ejemplo, el estilo de canto de Mario Catalán, comerciante santiaguino de la década de 1940 y uno de los primeros en grabar cuecas de temática “urbana”, con el estilo de canto de miembros de la escena actual (que lo imitan o se parecen a él). Por otro lado, sirve de herramienta metodológica para agrupar los tipos de cueca urbana en torno al concepto de “tradición” y performance desde una perspectiva etnomusicológica. Ambos objetivos, igualmente, pueden ser de utilidad para el análisis performativo de la cueca al interior de los “estudios de cueca chilena”.

En la segunda parte explico el perfil sociodemográfico de la escena a partir de la triangulación de los datos obtenidos por el cuestionario, las observaciones participantes y las estadísticas socioculturales de la década en estudio. Por medio de la revisión del nivel educativo, la producción, distribución y difusión de discos y cuecazos, el uso de internet y la grabación de discos de los grupos y solistas, construyo una estadística descriptiva y social de sus miembros y explico su relación con clase media santiaguina. Cierro el capítulo explicando el impacto que tiene el fallecimiento de los viejos cultores en la escena, ya que ello expone a los jóvenes a una nueva etapa en la que son los nuevos portadores o representantes de la “tradición”.

1. Los Chileneros y el giro hacia la cueca urbana

Aunque la ceremonia de cambio de mando transcurre con normalidad, al finalizar ésta un conjunto de diputados de la alianza de partidos de derecha presenta una queja formal por considerar que la cueca interpretada “no representa en nada a quienes siempre han

sido los más auténticos exponentes de la música chilena”³. El Oficio de queja señala que hubiese sido más apropiado un número “mostrado por huasos” que sí representan “nuestro folclor auténtico” y no algo que “no corresponda a lo que es lo intrínseco, lo básico, lo fundamental” de nuestra música. El texto termina diciendo que “Ojalá que no sea esa la cultura que se va a exponer en Chile en lo que respecta a la música chilena”⁴.

La protesta de los parlamentarios es una demostración de la tensión que provoca el cambio de paradigma de lo campesino a lo urbano y del debate en torno a la autenticidad de la categoría “cueca urbana”. Los sectores políticos de derecha no aceptan que se otorgue legitimidad a una música distinta de la cueca huasa pues ha ostentado la representación de lo nacional durante largo tiempo. Recordemos que la cueca campesina gozó durante el siglo XX del beneficio de las políticas culturales del Estado y del interés de la industria fonográfica, siendo reforzada en su aura patriótica por el Decreto 23 de “nacionalización” emitido por Pinochet. La propuesta de Los Chileneros, en cambio, muestra la cueca como un baile “ciudadano” y no “rural” ante las altas esferas del poder político, disputando el cetro de lo “nacional” a la cultura huasa y poniendo en conflicto lo que nutre la “chilenidad” desde la música.

Este elemento transgresor es combinado con un baile de cueca durante la presentación misma. La danza es bailada por los cultores Hiranio Chávez y Rita Núñez mostrando el valor coreográfico del estilo “urbano” en tanto género no competitivo, de movimientos libres y sin trajes típicos. De esta manera el conjunto sitúa lo chileno en la ciudad y no en los campos (“cueca que no sabe de trillas porque nace y crece en la ciudad”), poniendo en primer plano a los viejos músicos como “cultura popular viva de Chile”, usando las palabras de Noguera. Como expresa el mismo Chávez en la carta de respuesta a esta misiva de queja, la cueca urbana “ha existido desde nuestra independencia y reclama el derecho a ser cantada, bailada, difundida y respetada con tanta dignidad como la cueca huasa que tanto conmueve a los señores parlamentarios”⁵. Las tensiones producidas por esta presentación, en este sentido, muestran que el cambio

³ Cámara de Diputados de Chile, Oficio N°4878, fechado el 15 de marzo de 2000 en Valparaíso, pág. 2, firmado por los diputados María Angélica Cristi, Haroldo Fossa, Mario Bertolino y Alberto Cardemil. Puede obtenerse este Oficio en el sitio <http://www.leychile.cl> Acceso el 15 de noviembre de 2009.

⁴ Op. Cit., pág. 3.

⁵ Respuesta del musicólogo y coreógrafo Hiranio Chávez Rojas, responsable de la Gala principal de la ceremonia, publicada en el mismo documento citado. Cámara de Diputados de Chile, Documento Ordinario N°012/000563 de respuesta al Oficio N°4878, 19 de abril de 2000, pág. 2. Agradezco a Hiranio Chávez el acceso a este documento.

de paradigma desde lo huaso a lo urbano ya se ha producido, todo lo cual viene a confirmar la relevancia de establecer este año como fecha de inicio de la escena.

Aunque la aparición de Los Chileneros constituye el inicio de la escena postdictatorial y cierra un ciclo de varias décadas, la actividad del conjunto no se acaba en este momento. Menos de un año después, el 15 de septiembre del año 2000, ofrecen una extensa entrevista al diario de circulación nacional *Las Últimas Noticias* titulada "El 18 Bravo. Los Chileneros guapean otra vez"⁶. A partir de esta entrevista la prensa construye una imagen popular y arrabalera de la cueca que permanece durante todo el resto de la década. El diario califica la cueca de Los Chileneros como "de los bajos fondos, delictiva, ingenua y sarcástica, [aquella que] nunca encuadró con la chilenidad tricolor, con la resaca de un sólo día, con la civilidad que construyó, sin mirar, los rasgos de su identidad incompleta" (ibíd.). El reportaje subraya que la cueca urbana es de "casas de remolienda", de "asesinato a cuchillazos" y de "cantores de verdad". Los Chileneros, agrega la nota, "arremeten contra el 18 de utilería, los huasos con manta y las fondas con rancheras y cumbias" (ibíd.) destacando que sus herederos continúan su estilo performativo⁷.

Al año siguiente de esta entrevista (2001) y ya en el punto más alto de su reconocimiento, dos miembros de Los Chileneros (Hernán Núñez y Raúl Lizama) actúan acompañando al actor y músico Daniel Muñoz en el Festival de Viña del Mar, el escenario musical más mediático del país. Luego participan en un concierto en el Estadio Nacional junto a los grupos de rock fusión Los Jaivas y Sol y Lluvia. Con ambas presentaciones consiguen llegar a cientos de miles de personas en Chile y posiblemente de Latinoamérica⁸.

Gracias a su activa presencia Los Chileneros motivan y abren el camino para el desarrollo de la escena de la cueca urbana. La presencia acumulada en los años

⁶ Cañas, Gerardo. 2000. "El 18 Bravo. Los Chileneros guapean otra vez". *Las Últimas Noticias*, 15 de septiembre, p. 1-3.

⁷ Véase además "Adiós a un chilenero...", Op. Cit.

⁸ Sobre el Festival de Viña, véase [Sin Autor/a]. "Daniel Muñoz y Los Marujos". En *Radio Música Chilena*. Santiago: <http://radio.musicachilena.cl>, 2013; Gómez Soto, Sandra, "Los Santiaguinos y el furor de...", Op. Cit.. Para el caso de las actuaciones en el Estadio Nacional, véase [Sin Autor/a]. 2001. "Los Chileneros llevan la cueca brava al Nacional". *El Mercurio on line*, 4 de septiembre; [Sin Autor/a]. 2001. "Los Jaivas, Sol y Lluvia y los Chileneros por primera vez juntos en el Nacional". *Cooperativa on line*, 4 de septiembre.

anteriores –su recuperación en los años 90, el vínculo con los cuequeros jóvenes, el documental estrenado en 1998 y el reconocimiento de su participación en el cambio de mando y el Festival de Viña- les dan suficientes argumentos para grabar un último disco, titulado *Los Chileneros En Vivo* (2001) donde incluyen el repertorio de los últimos 40 años⁹. El disco, producido también por Mario Rojas, alcanza un amplio grado de reconocimiento entre los músicos jóvenes de cueca y tiene un eco definitivo en la prensa. Esta última se vuelca a la cobertura de la cueca urbana de modo preferente, señalando que “está de moda”¹⁰ y que la industria ha tenido que “ampliar la oferta cuequera” porque la cueca folclórica es “convencional”¹¹ mientras que la urbana no. Como corolario de este proceso, el año 2001 el diario más antiguo del país, *El Mercurio*, publica una nota donde afirma que “Los Chileneros son ahora los portaestandartes de la cueca brava”¹².

El reportaje y posterior disco grabado por Los Chileneros confirma dos elementos que se venían anunciando durante toda la década de 1990. Primero, el desdibujamiento de la cueca como música únicamente “folclórica” perteneciente al mundo campesino así como del huaso como arquetipo social dominante; y segundo, la aceptación de la cueca como género conectado a la música popular. Esto último se explica por la presencia de Los Tres en la recuperación de los músicos de antaño, pero también debido al uso de instrumentos asociados a la música popular (batería, piano, bajo), así como al carácter ‘urbano’ de la propia escena y su vínculo con la cultura popular. Todos estos aspectos son reforzados por los discursos de los músicos y las audiencias en documentales, diarios y entrevistas, contribuyendo al giro definitivo de la cueca chilena desde la “cueca campesina” hacia la “cueca urbana”¹³.

2. *La escena musical y las variantes de cueca urbana*

La existencia de grabaciones comerciales, la recuperación de los viejos cultores, la continuidad de grupos anteriores de cueca urbana, la realización de documentales y la

⁹ En la grabación de este disco está ausente Eduardo ‘Lalo’ Mesías, fallecido en los años 80.

¹⁰ “Cosa de guapos”, *Las Últimas Noticias*, 24 de septiembre de 2000, p. 43.

¹¹ “El mercado amplía...”, *Op. Cit.*

¹² “Los Chileneros llevan la cueca brava...”, *Op. Cit.*

¹³ Véase, por ejemplo, las declaraciones del grupo Los Santiaguinos en “Santiaguinos: “La cueca es de la ciudad...”, *Op. Cit.*

misma reaparición de Los Chileneros entre 2000 y 2001, confirman la existencia de una *escena musical* nueva en la capital del país. Para el año 2001 se han formado ya una parte importante de los grupos, entre los cuales se encuentran Los Trukeros, Los Santiaguinos, Los Chinganeros, Los Tricolores y Las Capitalinas (2001). Todos ellos absorben la “tradición” a través de los cultores de Los Chileneros pero lo complementan con la audición de discos y el estudio de sus melodías y textos. Para esta nueva generación la cueca urbana, la primera de la escena, la cueca es una práctica social de canto, baile e interpretación instrumental que se caracteriza por ser hecha en la ciudad, tener una “tradición” inspirada en viejos cultores y ser performada de modo participativo a través de los cuecazos y las ruedas (una perspectiva emic).

El carácter de *escena musical* que articula el conjunto de estos grupos es fundamental para entender el modo en que funciona la cueca urbana. La escena es un clúster de músicos, audiencias, productores (*managers*), encargados de sellos independientes y administradores de lugares de baile que confluyen en un espacio geográfico destinado a la producción, performance y recepción de música (Bennett y Peterson, 2004: 3; Straw, 1991: 373). Estos espacios dan estabilidad a las prácticas musicales locales, es decir, le dan visibilidad física “real” a la escena y permiten a los músicos y estilos musicales interactuar entre sí (Cohen, 1999: 241). La escena de la cueca integra de modo explícito a las audiencias que bailan o se interesan por la cueca urbana las cuales pueden llegar a tener influencia en el modo de bailar, vestir, fijar precios de las entradas o decidir los lugares donde se hacen los cuecazos. Como veremos en los capítulos finales de esta tesis, la contribución de las audiencias es un aspecto fundamental de la escena que le da a este género uno de sus rasgos principales: la participación.

Las actividades que caracterizan la escena son gestionadas por los propios músicos en la lógica del *do-it-yourself*, sin necesidad de una organización centralizada para ello (Bennett y Peterson, 2004: 6). Esto se diferencia de la actividad de las *majors* de industria discográfica -que posee diversas mediaciones- en la medida en que su producción está orientada hacia las audiencias que participan en ella, no hacia el mercado. Los grupos de cueca, sin embargo, sí toman ventaja de la tecnología creada por las *minors* de industria discográfica y otros emprendedores musicales para la

distribución de su música utilizando los portales de venta de música on line¹⁴. De este modo logran difundir su música usando herramientas de masificación actualizadas (Bennett y Peterson, 2004: 3) y produciendo “nuevas formas de intermediación cultural, emprendimientos a pequeña escala y colaboración en redes sociales y profesionales que toman forma en la periferia de la industria discográfica” (Straw, 2004: 418). Estas redes de socialización permiten a los miembros de la escena integrarse y convivir en grupos humanos diversos obteniendo de ellos capital cultural.

Lo que une a los músicos es el interés por bailar, cantar o tocar la cueca, pero también la posibilidad de contar con un medio para comunicar ideas y emociones, mostrar un estilo de vida y alcanzar eventualmente algún grado de reconocimiento artístico (Cohen, 1999: 240). A diferencia del concepto de *comunidad* -que supone un grupo estable de personas agrupadas según variables sociológicas mantenidas en el tiempo- y *subcultura* -que implica una cultura compartida de la cual es una “desviación”- el concepto de escena musical supone identidades líquidas, donde las personas entran y salen de los grupos que la forman según los campos culturales a los que pertenecen (Bennett y Peterson, 2004: 3). Esto no significa que no haya comunidades involucradas sino que éstas son flexibles y no homogéneas en el sentido de compartir “formas de pertenencia social que están en sintonía con las exigencias de la cultura” (Silver, Nichols y Navarro, 2010: 2295).

La escena de la cueca, en este sentido, es *local* y *virtual* al mismo tiempo. Es local en el sentido de establecer una relación entre el hacer-música, los grupos de cantores y el espacio físico donde se hace la música (Bennett y Peterson, 2004: 6-7), pero también virtual en la medida en que articula miembros a través de comunicaciones que crean una trama social interconectada que permite el surgimiento de un sentido o identidad (Bennett y Peterson, 2004: 6-7). De este modo, las posibles desconexiones geográficas entre los participantes son suplidas por la comunicación electrónica que permite el control de los procesos de producción, performance y recepción de la música.

Los músicos reconocen que al interior de la escena existen diferencias musicales. Estas diferencias forman estilos performativos que representan modos distintos de interpretar

¹⁴ Como la antigua página Feria Music (hoy desaparecida) y el sitio de descarga legal de música Portaldisc.com.

la cueca sin salirse del marco de la “tradición”. La distinción de estos estilos o *variantes*, como prefiero llamarlas, enriquece el análisis de la complejidad de la cueca actual y permite apreciar finamente diferencias específicas entre músicos y tipos de performance. La cueca urbana no es una sola y, como señala el cultor Luís Castro (n. 1968) líder de Los Chinganeros, “más que una diversidad regional hay una diversidad de formas de interpretarla”¹⁵. Esta diversidad es el resultado de los procesos de cambio en la tradición oral, causada por la dialéctica entre estabilidad y transformación del repertorio, como explicaba Bohlman más atrás (1988: 19-20). La variación de la tradición oral se produce cuando se repite de modo fijo una versión de una pieza de la misma, o cuando se olvidan ciertas fórmulas melódicas, creando imperfectibilidad de la memoria y luego degeneración o creatividad en una melodía. La aparición de las variantes, por tanto, es un fenómeno inevitable constitutivo del cambio en la música (Bohlman, 1988: 10).

En esta tesis distingo cuatro variantes de cueca: *romántica* (o melódica), *fusión* (de fusión o fusionada), *autor o autora* (o solista) y *brava* (centrina o chilenera). Los criterios que utilizo para distinguir estas “diversas formas de interpretar” la cueca urbana son tres:

1. *Cualitativos*: construcción discursiva o textual de la cueca hecha por medio de definiciones, descripciones o etiquetas (adjetivos) usados por los músicos en mis entrevistas y observaciones de campo (emic). Aquí considero las conversaciones con *fans* de cueca urbana en el contexto de observaciones participantes y cuecazos realizados durante y después de mi trabajo en terreno. Como señala López Cano, igual de importante que hablar de los géneros es comprender los procesos de categorización que operan detrás de los intereses cognitivos de los grupos sociales que los definen, pues ello permite comprender fenomenológicamente su práctica musical (López Cano, 2006). En el caso de la cueca, los adjetivos -‘brava’, ‘romántica’ o ‘urbana’- se consolidan -en el uso cotidiano- desde mediados de la década del 2000 para luego ser fijados en la prensa. En el segundo lustro de la década dichos términos comienzan a usarse regularmente, hasta hoy.

¹⁵ Entrevista a Luís Castro, Santiago, 5 de noviembre de 2008.

Las etiquetas de las variantes *romántica* y *brava*, *centrina* o *chilenera* son emic.

2. *Aspectos cuantitativos*: respuestas obtenidas por los músicos a las preguntas formuladas en el Cuestionario acerca de los tipos de género musical que tocan y la manera en que hacen fusión¹⁶. Junto con estas respuestas considero las clasificaciones y adjetivaciones aparecidas en las carátulas de registros fonográficos de cueca desde la década de 1960 en adelante.

Las etiquetas de las variantes *autor* y *fusión* son una creación mía hecha con el fin de distinguir procesos musicales (etic).

3. *Performance*: modos de performar la cueca en vivo y en disco. Para esto considero los apuntes de mis cuadernos de trabajo de campo (observaciones participantes y no participantes) e incorporo análisis de performances de grupos de cueca urbana en vivo (incluyendo subtrabajos de campo) y en la discografía de la década de 1960 en adelante. Integro además mi propia visión como músico de cueca, adquirida por medio de la participación en el grupo Los Príncipes.

Las cuatro variantes de cueca se consolidan entre los años 2000 y 2010 de acuerdo a ciertos elementos performáticos que les permiten diferenciarse o asemejarse entre sí. Los aspectos que las asemejan son: a) la métrica o estructura de los versos; b) el uso de frases de cuatro u ocho compases; c) el canto en terceras paralelas; d) la estructura rítmica que combina 3/4 y 6/8; e) la instrumentación (uso de guitarra/ acordeón/piano y percusiones); f) el uso de los grados armónicos I, IV, V y V del V, más sus relativas y dominantes; g) una coreografía de baile y algunos aspectos de la puesta en escena (como el poco uso del cuerpo y la recitación de versos o discursos). Todos estos elementos son utilizados tanto en la música en vivo como en la grabada.

Entre los aspectos que las diferencian encontramos: a) técnicas vocales (la brava utiliza con mayor frecuencia el canto a la rueda); b) lugares donde tocan los grupos; c) uso de efectos electrónicos en las grabaciones (más propio de las variantes de fusión y de autor); d) el contenido de los textos; e) arreglos de cada conjunto que dan singularidad a

¹⁶ Véase la Sección 7 (“Repertorio”) del Cuestionario en el Anexo.

su estilo (sobre todo en la armonización de las voces); f) competencias específicas de los instrumentistas o cantantes que conforman cada una de las variantes (por ejemplo, en la cueca chilenera suele haber más pianistas, mientras que en la de autor guitarristas).

Como puede apreciarse, desde el punto de vista musical los puntos que asemejan las variantes tienden a ser más que los que las diferencian. Esto se debe a que casi la mitad de los músicos toca además en otros grupos de cueca, trasladando aspectos sonoros de una variante a otra y homogeneizando la base performativa del género. Como señala Bohlman, el músico tradicional es un conductor o mensajero de las tradiciones fuera de su comunidad, tomando decisiones sobre el repertorio a ser tocado en determinados lugares y especializándose en ciertos géneros o como instrumentista (Bohlman, 1988: 70). Precisamente, el desplazamiento de los músicos entre grupos hace que el cambio sea inevitable y al mismo tiempo provee criterios acerca de cómo ser creativo para configurar los límites musicales de las variantes (Bohlman, 1988: 70).

Otro factor que explica la existencia de elementos en común es que los grupos suelen cantar melodías o textos de otras variantes, adaptándolas a su estilo performativo. De esta manera hacen sus propias versiones y encuentran un lugar en la tradición (Bohlman, 1988: 73). Así, por ejemplo, algunos grupos románticos hacen versiones de conjuntos chileneros y músicos solistas reversionan cuecas de autor. Del mismo modo, grupos que ahora pertenecen a la cueca de fusión inicialmente fueron de la variante brava pero luego cambiaron de miembros y su estilo transformó.

2.1. Cueca romántica o melódica

Iniciada por el grupo Altamar (1993) con la influencia del músico José ‘Pepe’ Fuentes (n. 1931), de Los Pulentos de la Cueca, esta variante de cueca posee un modo de canto más melismático que las otras, con melodías construidas sobre frases de cuatro u ocho compases y temáticas amorosas, sentimentales, familiares o -a veces- humorísticas. Los grupos que participan de esta variante tienen influencia de conjuntos de proyección folclórica, cuya tendencia histórica es cantar con voz impostada en terceras paralelas (con vibrato, lírica) usualmente con arpa y guitarra. Esto hace que la cueca romántica se asemeje a veces la tonada, género próximo a la lírica épico-amorosa y la melodía con

repeticiones (Barros y Dannemann, 1964) y también a la “canción folclórica” que posee letras amorosas, patrióticas y costumbristas (Cfr. Barros, 1964 y Loyola, 2007). No obstante ello, su instrumentación es la que se usa regularmente en la cueca urbana: piano/teclado, batería, contrabajo/bajo, guitarra y pandero (idiófono hexagonal de madera con placas metálicas hecho con cuero de res), a los cuales se puede unir el acordeón o, de vez en cuando, el arpa. Su interpretación posee además semejanzas con la balada, género preferentemente consumido en Chile desde hace más de una década¹⁷.

Al igual que otros términos usados para la definición de estas variantes (como “fusión” y “chilenera”), el adjetivo *romántica* es usado por los propios músicos de la escena (emic). Como señala Ignacio Hernández, músico de varios grupos de cueca entre los cuales se encuentran Las Capitalinas, lo que define las cuecas románticas es su texto¹⁸. Esta idea la refrenda Víctor Hugo Campusano, fundador de Altamar, para quien el término “cueca romántica” tiene vínculos con la música campesina pues sus temáticas hablan de la relación hombre-mujer, como las cuecas *La Consentida* (Jaime Atria), *Aló Aló* (Mario Catalán), *El Guatón Loyola* (Los Perlas) y *La Carta* (tradicional)¹⁹.

No ocurre lo mismo con el término *melódica* que es usado esporádicamente y que utilizo con el fin de enfatizar la relación de esta variante con la balada chilena. Según el musicólogo chileno Daniel Party, la balada posee un revival en Latinoamérica a mediados de los años 90 (Party, 2014: 43) que se repite en Chile gracias a los “veinteañeros” de clase media que comienzan a promover las baladas clásicas de las décadas anteriores, no sin antes experimentar el ‘placer culpable’ de una música asociada a otros sectores sociales y a lo femenino (Party, 2009). Los arreglos suelen imitar rasgos de la balada europea, como coros y notas tenidas melismáticas, que evocan tristeza y docilidad por medio de las letras (Party, 2009). Del mismo modo, la cueca romántica posee aspectos corales (homofonía hecha a varias voces) y melismáticos (varias notas con una sola sílaba) que se fusionan con otros estilos para crear una cueca de rasgos distintivos.

¹⁷ Según la primera *Encuesta de Consumo Cultural* del Consejo Nacional de la Cultura en 2005 el consumo de música “suave y romántica” fue del 36,5% a nivel nacional, llegando al 50% en las mujeres (CNCA, 2007: 64). En el año 2010 esta cifra bajó a 23,2% (música melódica/romántica) sin perder el primer lugar de las preferencias (CNCA, 2011: 163).

¹⁸ Entrevista a Ignacio Hernández, San Bernardo, 27 de octubre de 2008.

¹⁹ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

Estas características diferencian a la cueca romántica de la cueca chilenera, de acuerdo a la opinión de mis propios entrevistados. Andrea Céspedes, del conjunto Las Niñas, dice que aunque el estilo romántico usa letras similares a las cuecas chileneras, no usa la impostación “gritada” propia de éste²⁰. El músico solista Héctor Pavez afirma que esta vertiente es más imaginaria o ficcional que las otras pues no tiene el carácter vivencial que imprime la variante chilenera a sus textos ni la vida cotidiana que ella conlleva²¹. El acordeonista ya mencionado, Ignacio Hernández, por su parte, explica que la cueca romántica se hace de manera “ordenada”, con melodías “lindas” y letras que le dan un carácter propio²². Luís Castro y Karen Alfaro, directores de Los Chinganeros y Las Capitalinas, respectivamente, aseguran lo mismo que Céspedes, que la chilenera se hace con voz “gritada” tal como lo hacían Los Chileneros, mientras que la romántica no²³. En mi trabajo de observación no participante, en efecto, pude darme cuenta que las cuecas románticas suelen ser interpretadas con mayor afinación y precisión vocal que las otras variantes de cueca (“ordenada”), por lo que su sonido se parece más a una grabación mostrando así que el aspecto vocal parece ser más importante que el instrumental.

Esta línea de cueca urbana hunde sus raíces en el disco editado en 1965 por Silvia Infantas y Los Baqueanos, *Cuando Baila Mi Morena. La Cueca, su Origen, su Música, sus estilos* (EMI Odeón, LDC-36538). Este elepé parece ser el primero en el que aparece una división estilística de la cueca por “subgéneros”: ‘cueca del campo’, ‘cuecas choras’, ‘cueca del roto’, ‘cuecas románticas’ y otras dedicadas a la ciudad (‘para Santiago’). El uso del término ‘romántica’ aquí se refiere a la relación entre hombre y mujer y a las emociones asociadas a ella, como la tristeza y el amor. Esto se parece al uso del término que se hace en la escena actual con la diferencia de que la discografía contemporánea se orienta más hacia emociones, sentimientos y valores más diversos, como rabia, traición, odio, venganza, altruismo, ingratitud, nostalgia o despecho. Estos sentimientos se pueden observar en textos de grupos como Altamar, Las Capitalinas, Las Torcazas o Vendaval. Estos temas están también presentes en el carácter melodramático de algunas de las baladas chilenas (Party, 2009) a veces llamadas ‘canciones cebolla’ o ‘cebolleras’ por su capacidad para hacer llorar (Ruiz,

²⁰ Entrevista a Las Niñas, Pedro Aguirre Cerda, 8 de octubre de 2010.

²¹ Entrevista a Héctor Pavez, Santiago, 20 de agosto de 2008.

²² Entrevista a Ignacio Hernández, San Bernardo, 27 de octubre de 2008.

²³ Entrevista a Luís Castro, Santiago, 5 de noviembre de 2008 y entrevista a Karen Alfaro, Santiago, 10 de septiembre de 2008.

1999). El carácter emocional de la cueca romántica, en este sentido, tiene ciertos rasgos del bolero latinoamericano donde se usan “voces educadas” derivadas del salón decimonónico para cantarle a la mujer como metáfora de la patria. Podemos concluir entonces que esta variante posee rasgos que la diferencian de las cuecas grabadas por Silvia Infantas y posee conexiones con la balada (o música ‘cebolla’) y el bolero, cuestión que la diferencia de las otras variantes.

La cueca romántica adquiere visibilidad en los años 90 gracias al repertorio de grupos que abordan temas amorios, como Los Afuerinos, las composiciones de José ‘Pepe’ Fuentes o la música de Los Palmeros de Rancagua (residentes fuera de la capital). La presencia posterior de grupos femeninos como Las Torcazas refuerza estos temas, alcanzando con ellas un punto álgido. Sin embargo, como afirma Ignacio Hernández, la cueca romántica vive sus mejores momentos en los comienzos de la década del 2000, cuando los primeros grupos urbanos buscan su identidad sonora²⁴. En este proceso las cuecas ‘balada’ se afianzan como estilo performativo, distinguiéndose por utilizar mejor dicción, voces depuradas y afinadas, cantar secciones al unísono, incluir coros de pregunta-respuesta, aplicar arreglos contrapuntísticos a las voces y recurrir con frecuencia a las temáticas amorias señaladas. Estos cambios se comienzan a observar al aparecer los mencionados conjuntos Los Palmeros de Rancagua (1994) y Las Torcazas (1998), y luego son profundizados por otros conjuntos como Las Capitalinas (2001), Vendaval (2005), Ignacio Hernández y, en menor medida, Los Santiaguinos (1998), Las Joyas del Pacífico (c. 2007) y Las Lulús de Pancho Gancho (2007), estos dos últimos de Valparaíso²⁵.

El principal aporte de los conjuntos femeninos de cueca romántica es la transformación del timbre. Fruto de la necesidad natural de adaptar las cuecas al registro de la mujer, estos conjuntos buscan tonalidades agudas y brillantes para la voz femenina, arrojando un sonido similar al de las cantoras de rodeo o campesinas. Sin embargo, al mismo tiempo que cantan agudo utilizan la voz natural y menos lírica o vibrada (sin “grito”), por lo que su volumen de sonido es similar al de la cueca campesina y más “suave” y

²⁴ Entrevista a Ignacio Hernández, San Bernardo, 27 de octubre de 2008.

²⁵ Debe notarse que entre 2000 y 2004 los conjuntos Las Capitalinas y Los Santiaguinos participan también del estilo chilenero, por lo que su trabajo suele mezclar elementos musicales de ambas variantes.

sensual que el de las cuequeras chileneras²⁶. Esto permite concluir que los conjuntos de cueca romántica tienen otro modo de entender la “tradición” de la cueca urbana que se expresa en el orden vocal que, si bien se parece en algunos aspectos al de las cantoras campesinas y de las cuequeras chileneras, posee rasgos propios como los señalados. En el caso de los hombres muchos de los cantantes de grupos románticos utilizan una voz timbrada y potente que se asemeja a la voz la usada por los cantantes de baladas, boleros, rancheras o canciones románticas²⁷. Al igual que las mujeres, esta cualidad difiere de la impostación utilizada en la variante centrina que es nasal y “gritada”.

Además del tratamiento de las voces los grupos románticos poseen otras cualidades musicales. Desde los inicios de la escena algunos conjuntos como Las Torcazas comienzan a utilizar de modo recurrente la voz solista, el contrapunto y la tercera voz, introduciendo elementos que no tienen relación con la cueca chilenera ni la cueca campesina. Como señala Karen Alfaro, de Las Capitalinas, era necesario cambiar el estilo de los varones porque su registro era muy “chillón” para la intención de los grupos femeninos²⁸. El resultado de dicha búsqueda es el timbre de la cueca romántica, una cueca “alejada de la ironía o la picardía que caracterizan las cuecas más tradicionales”, según la prensa de la época²⁹, pero con una performance vocal técnicamente más difícil que las otras variantes desde el punto de vista de la afinación y el contrapunto. Estos aspectos constituyen un aporte de esta variante a la diversidad sonora de la escena y permanece aún como sus rasgos distintivos.

El desarrollo de la cueca romántica es posible gracias al surgimiento del grupo Altamar, en 1993. Casi inmediatamente después de haberse formado, este grupo participa en peñas y festivales y canta en restaurantes, campeonatos de cueca y celebraciones de fiestas patrias en distintos lugares del país, incorporando temas románticos. Su trabajo se ve rápidamente recompensado al alcanzar el primer lugar en la Competencia Folclórica del Festival de Viña (1993) y el primer premio en el Festival de Olmué (1997), ambos de amplia difusión a nivel nacional³⁰. Con estos premios Altamar alcanza

²⁶ Escúchese, por ejemplo, “La Rosa” de Las Torcazas, en el disco *Sentimiento de mujer* (2003), pista 2.

²⁷ Escúchese, por ejemplo, “Se nos murió la bohemia” del disco *10 años de Los Palmeros de Rancagua* (2004), pista 11, y “En Concón quedó el amor” del disco *Cueca porteña* (2006) de Los Afuerinos, pista 7.

²⁸ Entrevista a Karen Alfaro, Santiago, 10 de septiembre de 2008.

²⁹ Bolomey, Michelle. “Las Torcazas: Cuequeras estilizadas”. En *MUS* N°18, abril (2008). <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=29>.

³⁰ Véase las siguientes noticias en el diario *Las Últimas Noticias*: [Sin Autor/a]. 1998. “Aún tienen cuecas

una visibilidad que mantiene hasta la actualidad, ejerciendo influencia sobre otros grupos de cueca urbana y huasa. En mi experiencia de observación no participante en el Campeonato Nacional de Cueca en Arica (2009), noté que el grupo más conocido de “cueca urbana” entre los jóvenes bailarines de la competición era el conjunto Altamar, que había participado en varios campeonatos regionales como grupo invitado.

Una prueba contundente del trabajo e influencia de Altamar es la trilogía *La Revolución de la Cueca* compuesta por tres CDs editados en 2003, 2006 y 2009, respectivamente. En esta discografía participan casi 20 grupos distintos de cueca urbana interpretando más de 60 cuecas, la mayor parte de ellas del compositor, acordeonista y director del conjunto, Víctor Hugo Campusano (n. 1964). Estos discos, de suma importancia para la escena, contribuyen a engrosar y consolidar el repertorio de esta variante mostrando de paso la influencia de Campusano en las nuevas generaciones (antes y después del bicentenario). Musicalmente, Altamar realiza una síntesis estilística de la cueca huasa con la cueca urbana. Además, introduce temas novedosos como la familia, la ciudad, la pobreza, la droga y las clases sociales (manteniendo los temas amatorios), conserva el uso de instrumentos también presentes en la cueca campesina (arpa, guitarra, acordeón) y mantiene el pulso rápido característico de las cuecas de competición (sobre 100 corcheas por segundo). Al mismo tiempo utiliza la voz impostada de timbre grueso con amplio vibrato y la alternancia entre la voz solista y el canto a dos voces, este último un rasgo propio de la variante centrina. Por estos motivos Altamar comparte escenario con cuequeros urbanos como Los Santiaguinos o graba en discos con folcloristas campesinos como Carmen Ruiz pero sin dejar de utilizar utilizando su propio estilo³¹. Altamar y Las Torcazas, en este sentido, son claros exponentes de esta variante.

2.2. Cueca de fusión o fusionada

La cueca *fusión* o ‘fusionada’ es aquella que combina los aspectos performáticos de la cueca urbana con melodías, armonías y elementos de otros géneros musicales. Esta combinación se aprecia en la introducción (usualmente de 1 a 2 minutos) donde se suele interpretar un fragmento de otro género musical que deriva luego en ritmo de cueca. En

en Padre Hurtado”, 11 de septiembre, p. 44; [Sin Autor/a]. 1993. “Jorge Yáñez inaugura súper fonda”, 17 de septiembre, p. 3; [Sin Autor/a]. 1995. “Música, humor y danza en Estación”, 15 de septiembre, p. 44.

³¹ Véase, por ejemplo, Altamar y Carmecita Ruiz. *Puras Cuecas*. Chile: OeMe, 2001.

los discos grabados por la primera generación de cultores jóvenes este aspecto es especialmente notorio³², pero también en los cuecazos en vivo donde es frecuente escuchar introducciones de tonada, cumbia y tango que luego se convierten en cuecas. Las introducciones pueden ser solos instrumentales de piano, guitarra, arpa o acordeón, o bien fragmentos tocados colectivamente. Todos estos elementos se dan normalmente durante el primer lustro del nuevo siglo.

Hacia la segunda mitad de la década algunos grupos comienzan a incorporar a la sección cantada de la cueca nuevos instrumentos y diversos. Un ejemplo de ellos es el disco *También es Cueca* (2006) del conjunto Las Capitalinas. En él se utiliza la instrumentación y el modo de canto de otros géneros superponiéndolos al ritmo y melodía característicos de la cueca³³. La aparición de estos elementos, sin embargo, permanece en un segundo plano pues en la superficie la cueca mantiene su sonido tradicional. El uso de la introducción como momento de fusión es un aspecto característico de esta variante aunque es más común entre los grupos femeninos que los masculinos. Estos últimos, en general, son menos innovadores y más apegados a la tradición que los grupos de mujeres, con la excepción de Los Trukeros. Volveré sobre estos aspectos en el capítulo sobre performance.

De acuerdo a la información obtenida en el cuestionario, la mayor parte de los grupos de la escena hace fusión con tango, rock, balada, pop, ranchera y jazz. Estas preferencias son seguidas por vals, landó peruano, bolero, corrido mexicano y cumbia. La presencia de géneros provenientes de otros países -como Perú o México- vuelve esta variante más cosmopolita o “latinoamericana” toda vez que incluye timbres, instrumentaciones o giros melódicos -conocidos por las audiencias chilenas- que dan diversidad a su textura.

El concepto ‘fusión’ que utilizan los músicos de la escena se refiere a la ‘mezcla de géneros musicales’. La mayor parte de ellos acepta usarlo mientras no altere la estructura métrica ni el ritmo y fraseo de la cueca. Sólo de este modo se “permite llevar la cueca a distintos lugares con otro estilo” como señala el cantor y compositor Horacio

³² Escúchese el vals inicial de “Santiago mi Capital” de Los Santiaguinos en *La Cueca Capitalina* (2000), pista 2, el corrido de Los Trukeros en “La Mexicana” en *Cuecas Bravas*, pista 8, o el tango “Flor de pareja piola” de Los Tricolores en *Los Tricolores con Daniel Muñoz* (2005), pista 7.

³³ Escúchese “Del mismo arrabal” en *También es Cueca* (2006), pista 4.

Hernández, del conjunto La Gallera³⁴. La fusión, en este sentido, es también un sinónimo de audacia, innovación o cambio pues exige el conocimiento de otras músicas y la capacidad para interpolarlas antes o durante el canto de la cueca. Leslie Picarte, pianista de Las Capitalinas, explica que ellas comenzaron a descubrir “que había estilos que se podían combinar con la cueca” por lo que decidieron mezclarla con el tango (Argentina), el landó (Perú), la salsa (Caribe) y luego el rock³⁵. El proceso de cambio no estuvo exento de dificultades pero no fue planificado, sino natural, dice la líder del mismo grupo, Karen Alfaro: “Yo solamente dije ‘Voy a hacer una cueca a mi onda y voy tratar de cambiarle el fraseo un poco’ [...] porque quería hacer algo distinto a lo que se estaba haciendo”³⁶. Aunque la mayor parte de los conjuntos de esta escena se originan con el fin de hacer cueca, otros provienen de la cumbia, el tango, el rock o la trova latinoamericana y derivan luego a la cueca buscando un sonido propio. Esta apertura hacia otros géneros es inédita en la historia de la cueca chilena y no ha sido estudiada por los “estudios de cueca chilena” con la excepción de los textos de Claro et al (1994: 68), Carreño (2010) e, indirectamente, Luzzi (2002: 80 y ss.).

En mi observación participante de un ensayo de Los Porfiados de la Cueca (13 de junio de 2009) tuve la oportunidad de observar el modo en que opera esta fusión. Durante ensayo el grupo hizo mención a diversos grupos de rock clásico, rock fusión y heavy metal que eran de su admiración (como la banda argentina Sumo), ya fuera por su uso del pulso, los solos instrumentales o los ritmos utilizados. Luego el conjunto partió improvisando temas con guitarra, batería y bajo introduciendo elementos que se asemejaban a las bandas conocidas, para hacia el final derivar hacia las cuecas. La improvisación estuvo marcada por una percusión enérgica y rápida, propia del uso de la batería en el rock, para luego traspasarse a la guitarra eléctrica y el bajo. Como señala el líder de esta banda, Marcelo Campos, “nosotros al comienzo y al final le damos un toque a cada tema, y esta sonoridad está apoyada con un bajo intenso”³⁷. Asimismo, sus cuecas buscan velocidad y “peso”, un pulso específico y una acentuación marcada en la batería y la guitarra, algo que Campos busca transmitir a la cueca y que él mismo llama

³⁴ Entrevista a Horacio Hernández, Ñuñoa, 20 de octubre de 2008.

³⁵ Entrevista a Las Capitalinas, Santiago, 25 de octubre de 2010.

³⁶ Entrevista a Karen Alfaro, Santiago, 10 de septiembre de 2008.

³⁷ Farías, Álvaro. 2009. "La cueca urbana, un boom que no para en todo el año". *El Mercurio on line*, 5 de septiembre.

“el *power*”³⁸. El objetivo es hacer de cada cueca “una creación individual”³⁹ “festiva” para que las audiencias bailen pero que cree un “estado mental” en los auditores⁴⁰. De esa manera los “códigos” de la cueca se pueden aplicar a otros géneros para integrarlos a ella y así fusionarla⁴¹.

El principal referente dentro de esta variante es el escritor, músico y productor Mario Rojas (n. 1951), vinculado al mundo del jazz, el blues y el rock. Desde sus primeros trabajos vinculados a la cueca (*Musi-Cachi-Lena*, 1997) Rojas utiliza otras formas musicales -como la canción y el blues- y las mezcla con el timbre del Canto Nuevo, movimiento musical chileno de los años 80 que combina ritmos latinoamericanos con melodías e instrumentos propios de la trova (Cfr. Godoy y González, 1995). Su figura sirve de puente musical entre la música de fusión y experimental de los años 80 y el movimiento de recuperación de la cultura popular de los años 90, donde Rojas participa como director del documental *Bitácora de Los Chilenos*, según vimos.

Esta línea de cueca con “*power*” se conecta con las mezclas de géneros hechas en los años 70, 80 y 90 por grupos experimentales como Congreso, Fulano, Huara, Los Jaivas y Joe Vasconcellos. Estos conjuntos fusionan melodías o figuras rítmicas de cueca utilizando la métrica de 6/8 y 3/4 (propio de ella) mezclada con el jazz experimental. El objetivo es evocar una “chilenidad” sonora en plena época de *apagón cultural* para así contestar a la política cultural oficialista. La figura de Mario Rojas, en este contexto, está activa en la experimentación desde los años 80 hasta la actualidad, integrándose en los años 90 al movimiento de recuperación de los viejos cultores y posteriormente a la escena como músico.

Además de Mario Rojas y Los Porfiados de la Cueca, forman parte de esta variante Las Capitalinas, Las Torcazas y varios grupos que no son parte del objeto central de esta tesis, como De Caramba y Marparaíso. Mientras Los Porfiados de la Cueca siguen la línea del rock tradicional fusionado con el *ska* y el *blues*, Las Capitalinas unen la cueca rock-pop al sonido de la balada, el bolero y la *varieté* (fox-trot, salsa, tango). Las

³⁸ Conversación con Marcelo Campos, Santiago, 22 de abril de 2009.

³⁹ “La cueca urbana, un boom que no para...”, Op. Cit.

⁴⁰ Conversación con Marcelo Campos, Santiago, 22 de abril de 2009. Para ejemplos de este grupo escúchese “El Túnel” en *Asalto* (2009), pista 9.

⁴¹ Entrevista a Mario Rojas, Santiago, 24 de septiembre de 2008.

Torcasas, por su parte, utilizan el *blues* como base para una cueca de pulso ágil, timbre vocal brillante, ritmo con *rubato*, secciones de pregunta- respuesta, repeticiones y armonía a tres voces. Por su parte, Marparaíso (de Valparaíso) fusiona la cueca romántica con elementos del rock y el jazz (como el uso de la guitarra eléctrica y el saxo) y De Caramba integra a su estilo chilenero elementos de la música culta o de concierto, además de algunas referencias idiomáticas al rock y el jazz.

Entre los grupos que han transitado por esta variante Los Santiaguinos ocupan un lugar especial. Este conjunto se inicia dentro de la variante ‘brava’ pero luego hace fusión con baladas, fox-trots y otros géneros, manteniendo hasta hoy un amplio abanico de músicas en su repertorio. Según sus propias declaraciones, comienzan a hacer fusión hacia el año 2004 sin abandonar la herencia chilenera y produciendo mezclas de estilo bravo con géneros latinoamericanos como el vals peruano, la milonga y la guaracha⁴². Al igual que Las Capitalinas, el conjunto concreta la fusión en las introducciones de la cueca⁴³ pero se diferencia de ellas al integrar otros géneros musicales a su repertorio sin combinarlos en la estructura de la cueca, como fox-trots y cumbias.

Aunque los conjuntos mencionados son los más representativos de la escena fusión, es importante notar que la mayor parte de los grupos realiza o ha realizado fusiones durante su trayectoria. La mayor parte de ellas, sin embargo, no ha tenido consecuencias en el estilo de los grupos como es visible en las presentaciones en vivo, donde la improvisación y el juego con otros géneros son parte regular de la performance pero no definen los rasgos principales de las variantes de cueca. La fusión, puede decirse, es un aspecto transversal de la escena pero se da con mayor fuerza en esta variante, haciéndose notoria en las introducciones instrumentales (acordeón, piano o guitarra) y sus respectivas improvisaciones, como acabamos de ver.

⁴² "Santiaguinos: "La cueca es de la ciudad..."", Op. Cit. Véase por ejemplo *En Mejillones yo tuve un amor* (fox-trot), *Locura de amor* (vals peruano), *Taquito Militar* (milonga) o *Yo vendo unos ojos negros* (guaracha), todas ellas en el disco de Los Santiaguinos *Desde la cumbre* (EMI Music-Guachaca discos, 2006).

⁴³ Escúchese el ejemplo ya señalado "Santiago mi Capital" y "Ayer vi a mi linda cueca" en *Cueca Urbana* (2001), con intención de charleston.

2.3. *Cueca de autor o cueca solista*

La ‘cueca de autor’ o ‘cueca solista’ es la que hacen los músicos que poseen experiencia previa como creadores de textos (autores) o solistas vocales o instrumentales (solistas). Se trata de músicos que cantan o tocan sin pertenecer a conjuntos estables -de modo independiente- o perteneciendo a ellos pero haciendo una carrera individual paralela. Cueca de ‘autor’ o ‘solista’ es un término etic que utilizo para distinguir a los músicos que poseen una propuesta que transmite un sello musical propio o “persona musical” (Auslander 2006). Podemos agrupar a estos músicos en dos tipos: a) quienes tienen una carrera de solista ya consolidada entre 2000 y 2005 gracias a su experiencia previa (en vivo y grabaciones); b) quienes la comienzan a desarrollarla a partir de 2005 proyectándose más allá del bicentenario. Al primer grupo pertenecen Héctor Pavez Pizarro, Víctor Hugo Campusano (Altamar) y el mencionado Mario Rojas; al segundo Karen Alfaro (Las Capitalinas), Daniel Muñoz (Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna), Luís Castillo (Los Tricolores), Rodrigo Miranda (Los Trukeros), Horacio Hernández (La Gallera) y René Alfaro (Los Chinganeros, Los Trukeros, Los Corrigüela), entre otros. Revisemos algunos de ellos.

a) Héctor Pavez Pizarro (n. 1964) inicia su trabajo como folclorista gracias al contacto con el repertorio folclórico de los años 60. Formado en una familia de folcloristas y conocedor de la teoría y práctica del folclore, recoge músicas tradicionales en trabajo de campo teniendo la experiencia directa de la cueca campesina y urbana. Entre las cuecas que recolecta hay cuecas de zonas específicas del país (cuecas regionales) que reversiona o imita con la prosodia de la música tradicional haciendo una mezcla de ambos tipos de cueca. En los años 90 inicia un trabajo de recuperación y defensa de la cueca urbana gracias a su legado familiar y amistad con Los Chileneros, convirtiéndose en uno de los puentes que une la cueca de los años 80 con la de los años 90, según señalé más atrás.

Su extenso trabajo discográfico muestra una preferencia por la cueca como género musical, particularmente en los discos *Cuecas regionales* (2000), *Cuecas y personajes* (2004) y *Pa' cantar cueca chilena* (2007). En ellos Pavez mezcla el repertorio tradicional campesino con el urbano, utilizando textos y melodías recopiladas del folclore junto a sus propias creaciones y arreglos. Su performance se sustenta en el

trabajo de su voz, que posee un timbre pastoso y un volumen amplio de gran proyección sonora. Este rasgo de ‘voz solista’ le distingue de los grupos de proyección de folclore, donde suele cantarse a coro y con voces más bien agudas, líricas y -a veces- vibradas⁴⁴. El aporte de Pavez consiste en hacer cueca urbana reutilizando la prosodia y texto tradicionales pero agregando el repertorio aprendido junto a su madre –la folclorista Gabriela Pizarro- en Chiloé, sur del país, que también es utilizado por los conjuntos de proyección folclórica. Pavez hace además nuevos arreglos y composiciones pero dentro del marco rítmico y melódico del folclor y la forma canción⁴⁵. Estos rasgos de su persona musical han ejercido influencia en varios de los músicos de cueca urbana gracias a los talleres de cueca, canto y folclore que ha impartido.

En una línea solista distinta se ubica Mario Rojas, de quien ya he hablado en la variante anterior. El aporte de este cantautor consiste en ofrecer una fusión de la cueca con el rock, el funk y la música electrónica sin perder su carácter solista. Su principal trabajo, *El Ángel de la Cueca* (2007), utiliza la voz solista en el registro grave, interpola textos recitados (sin métrica de cueca) y fragmentos de cueca chilenera grabados por músicos de la escena, formando un “collage sonoro” (Cfr. Plasketes, 2005) basado en el ritmo, texto y melodía de este género. Esta suma de elementos es articulada por medio de arreglos de carácter experimental donde la improvisación sirve de eje para la participación de los músicos. La propuesta de Rojas tiene una identidad sonora propia dentro de la escena y no se parece a ninguno de los otros grupos del ambiente cuequero. *El Ángel de la cueca* constituye, en este sentido, un referente fundamental de la variante solista que se caracteriza por su sonido experimental e improvisado siendo el primer trabajo de lo que él mismo Rojas llama “un proceso muy incipiente [hacia la fusión]”⁴⁶. Todo esto le diferencia de la cueca chilenera de la cual es, no obstante, un fiel seguidor. Como él mismo gusta en señalar, la cueca se hace en “el formato de la música popular universal, del rock” porque esa es la fusión para el futuro (ibíd.).

Víctor Hugo Campusano recibe el ascendente de su padre y estudia acordeón de manera

⁴⁴ Constituye una excepción su disco *He venido caminando* (Autoedición, 2012), donde propone una fusión general del folclore con la balada y la música afroamericana. Para más detalles véase Ponce, David. 2013. “El cantante chileno Héctor Pavez conmemora treinta años de carrera con un nuevo disco”. *El Mercurio on line*, 3 de enero.

⁴⁵ Escúchese “Me gusta la cueca brava” en *Pa’ cantar cueca chilena* (2008).

⁴⁶ Entrevista a Mario Rojas, Santiago, 24 de septiembre de 2008. Para un ejemplo de la música de Rojas escúchese en “El ángel de la cueca” en el disco homónimo (2007).

autodidacta entre los años 70 y 80, influenciado por el estilo de los acordeonistas Rafael ‘Rabanito’ Berríos y Hernán ‘Nano’ Bahamondes. Hacia fines de la década de los 80 conoce a Los Chileneros y a José ‘Pepe’ Fuentes, fundador del conjunto Los Pulentos de la Cueca, con los cuales queda impresionado. De Los Chileneros le sorprende el *canto a la rueda*, que ya conocía por medio de otros músicos como Segundo Zamora; y de José ‘Pepe’ Fuentes las letras románticas que hace pues le llegan “al corazón” y le “hacen llorar”, según señala⁴⁷. Siguiendo estos ejemplos entre fines de los años 80 e inicios de los 90 se vuelve solista de acordeón y forma el conjunto Altamar (1993). Su fundación tiene por objeto buscar un “nuevo sonido” para la cueca, basándose en el conocimiento de los “lenguajes musicales contemporáneos” como él profesa (ibíd.). En los primeros discos de Altamar (*Cuecas Electorales* (1993), *Cuecas pa' todo el año*, (1998), *Cueca Pulenta* (1999), *Cueca pulenta, chiguai chiguai* (2000) y *Puras Cuecas* (con Carmencita Ruiz) [2001]), el conjunto muestra su combinación de cueca chilenera con campesina y fusión instrumental, utilizando voces timbradas, introducciones virtuosas y textos de temática amorosa y urbana. En todos ellos se aprecia la influencia de Campusano autor de la mayor parte de las cuecas y motor principal del grupo.

Pizarro, Rojas y Campusano son representantes de la figura del “solista” de folclore chileno, cuyo origen se remonta a los inicios del siglo XX. Desde las primeras grabaciones de cueca, datadas hacia 1906 (Astica et al, 1997), hasta la llegada del sello RCA Víctor en 1927, los registros en cilindros y discos ofrecen grabaciones de solistas que sobresalen por su performance, como las hermanas Genoveva y Cristina Carter (Conjunto Fru Fru), Ismael Carter, Enrique Gallardo, Jorjue Quintero o Ludovico Muzzio (Astica et al, 1997: 18). Aunque estos músicos no logran hacerse conocidos en la escena actual, su presencia constituye una antecedente de la práctica individual del canto cuequero existente en casas de canto o fondas, antes de la llegada de las *majors* (Cfr. Ruiz, 1997; Spencer, 2013: 632). Ya en la década de 1920, de acuerdo a lo que señalan González y Rolle (2005), el “solista” de folclore emerge desde la industria de la radio y del disco cooptando a la cantora campesina, a quien presentan como ‘cancionista criolla’ o ‘folclorista’ para introducirla al mundo comercial con categorías del espectáculo (González y Rolle, 2005: 371).

⁴⁷ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

Muchas de estas “solistas” de folclore practican también la cueca chilena sin que exista aún la división entre en cueca urbana y cueca campesina. Las “estrellas” del folclore que cantan cueca se desarrollan en las décadas siguientes de la mano de la cueca campesina, con unas pocas excepciones. En la década del 30 aparecen una serie de conjuntos que se ocupan de proyectar el género a la naciente sociedad de consumo, entre los que se encuentran Los Huasos de Chincolco, Los Cuatro Huasos, Los Quincheros, Los Provincianos, Los Curicanos y posteriormente Los Hermanos Campos, Las Hermanas Loyola, el Dúo Rey-Silva y el Dúo María Inés, entre otros conjuntos cuya figura alcanza notoriedad nacional entre los años 40 y 50⁴⁸.

La cueca urbana desarrolla sus propios solistas un poco más tarde. Se trata de músicos que hacen carrera individual desde la década de 1940 como Mario Catalán Portilla (1913-1979), Segundo ‘Guatón’ Zamora (1915-1968), Roberto Parra (1921-1995) y José ‘Pepe’ Fuentes (n. 1931). Todos ellos con una carrera individual que puede ser considerada un antecedente para el surgimiento de esta variante antes de que el término ‘urbano’ se instale en la industria discográfica en los años 60.

Oriundo de Antofagasta, Mario Catalán es considerado por los músicos de la escena “el primer” cuequero urbano chilenero del siglo XX. Con más de 70 cuecas inscritas en la Sociedad del Derecho de Autor, es el responsable de crear un estilo performativo asociado al mercado de La Vega (llamado *cueca veguina*) lugar donde cantaba con frecuencia e incluso poseía una pilastra⁴⁹. Las cuecas de Catalán se caracterizan por describir con picardía e ingenio personajes de barrio y mercados populares, como se aprecia en sus cuecas “El Frutero”, “Señora mire su Gallo”, “El Organillero”, “El Tortillero” y “Arremángate el Vestido”, o bien aspectos de la vida moderna, como en su cueca “Aló, Aló”. En su extensa discografía -de casi diez elepés- se destaca su voz aguda, nasal y vibrada que -para muchos músicos de la escena- es el referente de lo que se considera tener “buen pito” o posee una voz penetrante. Catalán se caracteriza también por su habilidad para tocar percusiones artesanales de diverso tipo (platos, cucharas, conchas) y ser un buen animador tanto en los cantos a la rueda como en los

⁴⁸ Podemos ubicar aquí a Raúl Gardy y Los Perlas que alcanzan también fama como solistas de cueca próximos al sonido “urbano”.

⁴⁹ Véase la información aparecida en Dúo Rey-Silva, Mario Catalán y Carlos 'Pollito' Navarro. *Puras Cueca*. Chile: RCA Víctor, 1968; Luigi, María Angélica De. 1979. "El Mario Catalán, el Rey de la Cueca... Ya no es el mismo". *Las Últimas Noticias*, 5 de septiembre, p. 6.

discos⁵⁰. Estos tres aspectos, la temática de sus cuecas, sus condiciones vocales y sus habilidades como percusionista, contribuyen a acrecentar la admiración de los cuequeros jóvenes hacia su figura, siendo común escuchar versiones de sus cuecas en discos y rueda de la escena u homenajes en su nombre.



Imagen 6

Trío Añoranzas, compuesto por Washington González, Jorge Novoa (arriba) y Segundo Zamora (abajo). La Voz RCA Víctor N°31, Julio de 1950, p.9



Imagen 7

Mario Catalán (al centro) con el Dúo Rey Silva. El Musiquero N°69, Septiembre 1968

Segundo Zamora es un destacado acordeonista autor de más de 150 cuecas y fundador de uno de los conjuntos que antecedente la aparición de Los Chileneros, el Trío Añoranzas (1938- c. 1950). Aunque toca diversos tipos de género musical, Zamora es uno de los primeros acordeonistas de cueca que se ocupa de componer melodías y textos, contribuyendo a renovar el repertorio de la cueca de los años 50. A diferencia de Catalán, Zamora se orienta mayormente a la industria discográfica, cosechando éxitos con cuecas que hoy forman parte del canon campesino, como "Adiós, Santiago querido", "El marinero" y "El cuerpo malo", y también del canon urbano, como "Mándame a quitar la vida". Dos de sus hijas se dedican a la cueca (María Esther [n. 1947] y Florencia 'Polchy') formando parte de la actual escena urbana de la capital.

El guitarrista Roberto Parra, a quien ya me he referido más atrás, es el responsable de crear a fines de los años 50 un tipo de cueca solista llamada *cueca chora* o *de choros* (audaz, insolente, atrevida). Parra trabaja como músico ambulante en peñas, casas de remolienda y compañías de teatro, dejando un extenso legado de poesía popular que él mismo musicaliza y otros grupos utilizan para el teatro o el 'folclore urbano' (Torres, 2000-2001). El rasgo principal de Parra es el canto de la cueca usando una sola voz y el uso de pocas melodías para muchos textos.

⁵⁰ Para un ejemplo escúchese el disco *Cuecas con Escándalo* (1971).

Finalmente tenemos a José ‘Pepe’ Fuentes, figura histórica de la cueca que forma parte de uno de los conjuntos folclóricos más importantes del país, Fiesta Linda (1953-1977). Fuentes integra posteriormente Los Guatones de Oro de la Cueca, Los Pulentos de la Cueca (c. 1985-c. 2000) y crea un dúo con su esposa, María Esther Zamora, hija de Segundo. Músico de formación clásica, Fuentes es conocido en la escena por su amplio conocimiento del repertorio tradicional chileno (que interpreta en guitarra), su energía y sus composiciones de carácter urbano pícaro. Es un caso especial porque su vida de intérprete cruza todo el siglo XX y su carisma interpretativo recibe la influencia de antiguas figuras del mundo del folclore local, como Raúl Gardy (1917-1982) y Luís Bahamonde Alvear, pero también influye sobre cuequeros posteriores como Víctor Hugo Campusano. Además, mantiene junto a su esposa un espacio educativo en torno a la cueca llamado “La Casa de la Cueca” durante parte de la década del 2000⁵¹.

A pesar de sus diferencias de origen y trayectoria musical, Catalán, Zamora, Parra y Fuentes son solistas de cueca que dejan un legado que es integrado a la escena de la cueca urbana con el tiempo. Por un lado, usan total o parcialmente la voz solista por sobre los instrumentos lo que permite que ciertos aspectos performáticos se destaquen por sobre otros y se conviertan en elementos típicos del medio cuequero chileno, como el fraseo melismático (Zamora, Fuentes), la impostación nasal (Zamora, Catalán) y el timbre de voz, característico de cada uno. Otros elementos como el vibrato de Catalán y Fuentes, los textos románticos de Fuentes y los solos de guitarra de Parra constituyen aspectos estilísticos singulares admirados por algunos cuequeros jóvenes y, en algunos casos, imitados. Por otro lado, estos músicos legan un modo característico de performar el acordeón, la guitarra y las percusiones, aportando entre los cuatro más de 340 cuecas al repertorio local⁵².

b) Junto a los solistas mencionados tenemos un segundo nivel de músicos que pertenece a la actual generación de cueca urbana y que se destaca por su potencial como solista, su

⁵¹ Para más información sobre este artista, véase [Sin Autor/a]. 2001. "Pepe Fuentes". *El Mercurio on line*, 30 de septiembre; "Los dueños de la fonda eterna", Op. Cit. Sobre “La Casa de la Cueca” véase la nota al pie 52 del capítulo 3.

⁵² Al lado de estos músicos podemos colocar a otros cuequeros también han dejado un legado musical dentro del mundo de la cueca de autor. Es el caso de Luís ‘Baucha’ Araneda, ex miembro de Los Chileneros, y de los porteños Jorge Montiel (n. 1937), Elías Zamora (n. 1931), Silvia Pizarro (n. 1935), Juan Pou (n. 1936) y Rubén Salgado Tornero (Tumbaíto).

voz o su habilidad instrumental. Es el caso de Luís Castro (dirección y voz de Los Chinganeros); Rodrigo Miranda (voz y guitarra de Los Trukeros); Daniel Muñoz (voz y percusiones en Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna [2005-2012]); Horacio Hernández (voz y guitarra de La Gallera); Cristián Mancilla (voz y teclados de La Gallera); Luís Castillo (voz e instrumentos en Los Tricolores [2000-2007]); Karen Alfaro (voz y guitarra en Las Capitalinas [2004-2012]); René Alfaro (voz y percusiones en Los Trukeros (2007-2011), Los Chinganeros (2006-2010) y Los Corrigüela [2010-hoy]); Rodrigo Pinto (guitarra y voz en Los Chinganeros 2008-c.2011) y Tania Gómez (voz de Las Niñas (2007-2010) y Las Primas [2010-hoy]). Todos ellos participan de actividades cuequeras como solistas (instrumentales o vocales) o como autores, convirtiéndose en íconos de la escena que pueden verse regularmente en los cuecazos de cada fin de semana⁵³.

Los solistas poseen un rol importante en la escena de la cueca, especialmente en lo relativo a la participación de otros músicos. Thomas Turino los llama “intérpretes fundamentales” (*core players*) porque permiten mantener el estilo performativo de la tradición musical haciendo las partes individuales de la música (Turino, 2008: 32, 47-48). Su importancia radica en ofrecer un rango de habilidad mayor que la que posee el resto, sirviendo de inspiración para la performance de otros músicos sin llegar a dejar la impresión de ser inalcanzables (Turino, 2008: 30-33, 47). Así, durante el desarrollo de los cuecazos, ellos alimentan la participación imponiendo un nivel de exigencia mayor en los instrumentos solistas o las voces. Su presencia dinamiza la escena y profundiza el estilo sirviendo de desafío posible para quienes desean integrarla (Turino, 2008: 32-33).

2.4. *Cueca brava, centrina o chilenera*

La cueca brava, centrina o chilenera es la variante practicada por los músicos formados bajo las enseñanzas de los cultores nacidos entre las décadas de 1910 y 1950. Es la cueca heredera de la tradición Los Chileneros, Los Centrinos y Los Chinganeros que tiene como figuras principales a Hernán ‘Nano’ Núñez y Fernando González Marabolí (creador de Los Chinganeros), entre otros. Estos dos últimos personajes son respetados

⁵³ Podemos incluir en esta lista a solistas menos difundidos como Luís ‘Sata’ Ponce (guitarra en Los Afuerinos) y Manuel Espinoza (arpa en Los Chinganeros [2009]).

por su conocimiento de la historia, los textos, las melodías y la tradición performativa de la cueca urbana. Si bien esta variante aparece a fines de los años 90 con el nacimiento de los primeros grupos, es la heredera principal de la cueca de mercados y sitios de comercio popular de los años 30 a 60, la misma que practican grupos de tendencia urbana-campesina como Los Afuerinos, Los Pulentos de la Cueva o Los Paleteados del Puerto, ya mencionados. La cueca centrina, en suma, es la variante de cueca urbana más antigua de la escena y la que posee directa conexión con la “tradición” antigua de los viejos cultores.

Existe poca información acerca de la nomenclatura utilizada para calificar esta variante. Los términos ‘brava’, ‘chilenera’ y ‘centrina’ son adjetivos emic utilizados por la mayor parte de los cultores. Se trata de conceptos que se integran al lenguaje de la escena a partir de su aparición en la industria fonográfica de los años 60. En el primer elepé de Los Chileneros, titulado *La Cueva Centrina* (1967), el folclorista Héctor Pavez Casanova (1932-1975) prologa el disco mencionando el valor de este modo de cantar cueca: “Esta es la cueca ‘chilenera o centrina’ [...] [que] enfrenta toda la avalancha de nuevos ritmos nacionales y extranjeros”; wlla “mantiene vivo el sentimiento de la chilenidad” (ibíd.). Ahora bien, aunque estos adjetivos adquieren notoriedad gracias a este elepé ya llevan un tiempo en el habla de los barrios de las zonas segregadas de Santiago, sobre todo entre los cantores de los mercados y zonas de comercio popular. El ex miembro de Los Chileneros, Carlos Navarro, dice que el término ‘chilenero’ se usaba como sinónimo de una persona con entusiasmo particular, un sujeto travieso, un sinónimo de “pillería” o picardía. El término, aclara Navarro, surge en realidad del habla popular, donde ser “chinganero” es tener ‘chispa’:

La palabra “chilenero” es un refrán [...] chilenero es igual que decir chinganero. Son refranes. Por ejemplo, ven un niño que está bailando y dicen ‘este va a salir chinganero’ o ven un niño que está cantando una cueca [...] ‘mira este cabrito, si baila una cueca es porque es un chilenero’. Entonces la palabra chilenero es como un refrán⁵⁴

En los documentos y textos que hablan de la historia de la cueca el término ‘brava’ es menos frecuente que ‘chilenera’. Durante mis entrevistas noté que para los cultores

⁵⁴ Entrevista a Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009.

viejos el adjetivo ‘brava’ es considerado el título del álbum de Los Chileneros (*La Cueca Brava*, 1968) y no un sinónimo de esta variante. Los músicos antiguos prefieren usar ‘chilenera’, ‘centrina’ o simplemente ‘chilena’ a secas, mientras que los de la escena posdictatorial utilizan ‘brava’ como sinónimo de centrina o chilenera. Esto se explica por la difusión que hace la prensa desde el inicio de la escena ayudando a fijar el término ‘brava’ como palabra de uso común entre los músicos de la tercera y cuarta generaciones⁵⁵. De esta forma cristaliza un apellido para la escena de la cueca urbana (‘brava’) que es sinónimo de ‘chilenera’, ‘chinganera’ o ‘aniñada’ (‘aniñá’, chora o pícara). Desde la segunda mitad de la década este término pasa a usarse en las redes sociales expandiéndose hacia otros medios de comunicación como la radio y la televisión.

Musicalmente, los cuequeros bravos repiten modelo performativo de Los Chileneros. Este conjunto utiliza instrumentos armónicos (piano vertical, guitarra o acordeón) mezclados con una o más percusiones (pandero, platos de café, cucharas, tañador), el estilo vocal del canto “gritado” y una vestimenta de traje semiformal o informal. Este tipo de performance, que revisaré con más detalle en el capítulo 5, es actualizada por los músicos de las generaciones jóvenes con nuevas percusiones (cajón peruano⁵⁶, batería [bombo, hi-hat, jam-block y a veces caja], teclado o piano electrónico (en reemplazo del piano) y contrabajo en vez del bajo eléctrico. Aunque es poco común, también utilizan instrumentos melódicos de cuerda frotada (violín), aerófonos (flauta) o instrumentos de viento-madera (trompeta, clarinete, oboe) para dar ‘color’ a la textura de las cuecas. Desde el punto de vista del repertorio, cantan las cuecas que cantaban Los Chileneros, Los Centrineros y Los Chinganeros (o los dúos formados por ellos) que aprendieron escuchando sus discos, según señala el cuestionario.

En esta línea podemos ubicar a Los Trukeros, Los Santiaguinos, Los Tricolores, Los Chinganeros, Los Canallas (2002), Las Niñas (2006/2007), Las Peñascazo (2006-2009), Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna (2006-2012) y La Gallera (2006).

⁵⁵ La primera nota de prensa que he hallado donde se usa el término ‘brava’ aparece en la reseña del disco “Cuecas en saco” (Las Últimas Noticias, 9 de septiembre de 1992, p. 4). Sin embargo, su primer uso como adjetivo dentro de una noticia es de 1999 (“18 Formas de Celebrar el 18”, Op. Cit.) y luego del año 2000 (“Por una fiesta chilena” y “De la cueca a la fonda pop”, *Las Últimas Noticias*, 14 y 5 de septiembre de 2000, respectivamente). Otras noticias al respecto son [Sin Autor/a]. 2000. “Cuequero Nano Núñez Lanza el Buena Vista Criollo”, Op. Cit. y “Los Chileneros Llevan la Cueca Brava...”, Op. Cit.

⁵⁶ Idiéfono de madera con forma de caja rectangular y hueco de resonancia.

Algunos de estos conjuntos mezclan su estilo con otros géneros musicales (como Los Santiaguinos o Los Tricolores) u otras expresiones artísticas (como el teatro en Los Trukeros). Otros, en cambio, practican el estilo chilenero de modo temporal – absorbiendo textos, giros melódicos y estilos de impostación- para luego pasar a hacer una cueca propia, como Las Capitalinas y su inclinación hacia la canción y la balada ya comentadas. Las Peñascazo practican el estilo chilenero haciendo una reconstrucción histórico-musical del rol de la mujer en la fiesta (chingana) y el trabajo, un estilo que mantienen luego de disolverse y traspasan a la agrupación que les continúa, Las Primas. Otros grupos más recientes como El Parcito (2009) se forman en el mundo de la cueca brava pero luego (desde 2011, aproximadamente) derivan hacia el formato de los dúos campesinos de cueca, influidas por el trabajo con la folclorista y Premio Nacional de Música (1994), Margot Loyola (n. 1918).

Las cuatro variantes de cueca que he mencionado constituyen el eje principal en torno al cual se despliega la escena de la cueca urbana entre los años 2000 y 2010. Esta propuesta de clasificación permite ubicar a casi todos los grupos de cueca dentro de un perfil específico, lo que implica que las variantes son parcialmente excluyentes entre sí, es decir, que ningún conjunto o solista pertenece a todas las categorías al mismo tiempo. Sin embargo y como ya he explicado, algunos conjuntos suelen participar de más de una variante sin que esto signifique un cambio en su práctica performativa, por el contrario, es un indicador de su incursión en otros tipos de texto y performatividad con el fin de explorar las posibilidades que ofrece esta nueva cueca de la ciudad. Grupos de fusión como Las Capitalinas o de cueca brava como Los Santiaguinos, por ejemplo, poseen una práctica performativa flexible que les permite ser románticos o chileneros según la presentación que les toca hacer. La aplicación de estas categorías clasificatorias, es flexible, no rígida.

3. El perfil de la escena musical de la cueca urbana (2000-2010)

Los músicos de la cueca urbana poseen un perfil sociológico específico que permite comprender mejor la naturaleza y funcionamiento de la escena musical. La utilización de este perfil se justifica por dos motivos. Primero, porque los grupos que aquí he mencionado en cada una de las variantes no son los primeros en hacer cueca, es decir,

sus discursos y modos de performar tienen relación con grupos y solistas anteriores a ellos. Esto permite observar los cambios y continuidades históricas de cada variante. Segundo, porque es una herramienta útil para comprender cómo la tradición performativa de la cueca se transforma en cada una de las variantes diversificando el género más allá de los límites señalados por los “estudios de cueca chilena”, que en general han tratado la cueca como una “unidad” homogénea basándose en sus elementos formales. Sobre este último punto volveré en el capítulo 5.

El perfil de los músicos jóvenes de cueca urbana en todas sus variantes se diferencia considerablemente de los cultores que la inspiraron. Se trata de diferencias en: (1) el nivel de educación de los cultores, (2) la forma de producción, distribución y difusión de los cuecazos, (3) el uso de la tecnología (internet) y (4) la grabación de discos. A continuación me referiré a estos cuatro aspectos con el objeto de delinear el perfil de la creación, producción y distribución de discos y cuecazos de esta escena haciendo hincapié en sus rasgos educativos, etarios y de género. Toda la información recabada es el resultado de la aplicación del cuestionario referido.

4.1. Nivel educacional

Durante la segunda parte de la década (2005-2010) la escena se conforma por jóvenes entre los 17 y 35 años, principalmente varones (70%) y en menor medida mujeres (30%). Esta distribución de sexo y edad se repite en la etapa anterior (2000-2005) pero con cultores más jóvenes. En la variante romántica la presencia de mujeres y músicos mayores de 30 años es común y la distingue de los grupos chileneros, que tienden a ser varones más jóvenes. En lo referido a la educación, más de un tercio estudia en escuelas de música, conservatorios o recibe clases particulares. Un quinto ha recibido instrucción no formal en talleres de música de corta (un mes) o larga duración (dos a tres meses) y más de la mitad de los músicos posee otros estudios ya sea universitarios (55.6%) o técnico-profesionales (44.4%).

Este perfil etario, de género y educativo muestra que el capital cultural de la mayor parte de los nuevos músicos supera al de los cultores antiguos. La información obtenida acerca de este aspecto de los viejos cultores indica que pocos completaron su enseñanza

primaria o secundaria. La mayor parte no realizó estudios universitarios y unos pocos tuvieron estudios técnicos. Es decir, su aprendizaje de la música fue autodidacta o facilitado por enseñanzas de otros músicos, pero no por medio de clases pagadas. El carácter “popular” de la cueca urbana, precisamente, se relaciona con la pertenencia de estos cultores a las clases medias bajas y bajas, cuestión que les ha valido ser relacionadas con el roto chileno como símbolo de chilenidad (Cfr. Torres, 2001: 26-27). En la escena actual, por el contrario, las nuevas generaciones pertenecen a la clase media antes que a los sectores populares. De hecho, la mitad aprendió música por medio de clases o talleres y más de la mitad realizó estudios universitarios, lo cual indica que más que intentar reencarnar la vida de los músicos de antaño, los cultores jóvenes “representan” o buscan “representar” la experiencia musical que los viejos vivieron (en el pasado) a través de una performance semejante a la de ellos (en el presente).

El deseo de los músicos jóvenes de recuperar y representar la música hecha por los viejos cultores es manifiesto y puede decirse que posee un carácter folclorista y *revivalista*. La práctica folclorista de la cueca se inicia con la recuperación de la cultura popular de los años 90 que luego es continuada en la década siguiente. La mayor parte de los grupos de la primera y segunda generación –en todas las variantes- imita o representa la herencia musical de Los Chileneros, Los Centrineros o Los Chinganeros, aprendiendo el repertorio de antaño y conociendo a los cultores personalmente. Los músicos buscan “revivir” la cultura popular de esa época con el fin de restaurar o preservar una tradición musical que creen en proceso de desaparición o confinada al pasado (Livingston, 1999: 68). El objetivo de esta recuperación es servir de fuente alternativa a la cultura oficial existente y entregar valores basados en la autenticidad (hipotética) que estos músicos encarnan (ibíd.). Parafraseando las palabras de Martí, se trata de vivenciar la música popular urbana para recuperar o conservar “contenidos culturales” del pasado y darle valor social al “folclore” a partir del testimonio “genuino” de viejos músicos de cueca (Martí, 1996: 50, 69-70).

Ahora bien, el carácter folclorista de la escena posee ciertas diferencias con los movimientos *revivalistas* tradicionales. El objetivo de los cultores jóvenes no es recobrar la importancia de la ruralidad, la etnicidad o el exotismo de los músicos de antaño (Martí, 1996: 69-70), sino destacar su repertorio, tipo de canto y valor social en un contexto de ‘compulsión modernizadora’. Como los propios cultores indican, la

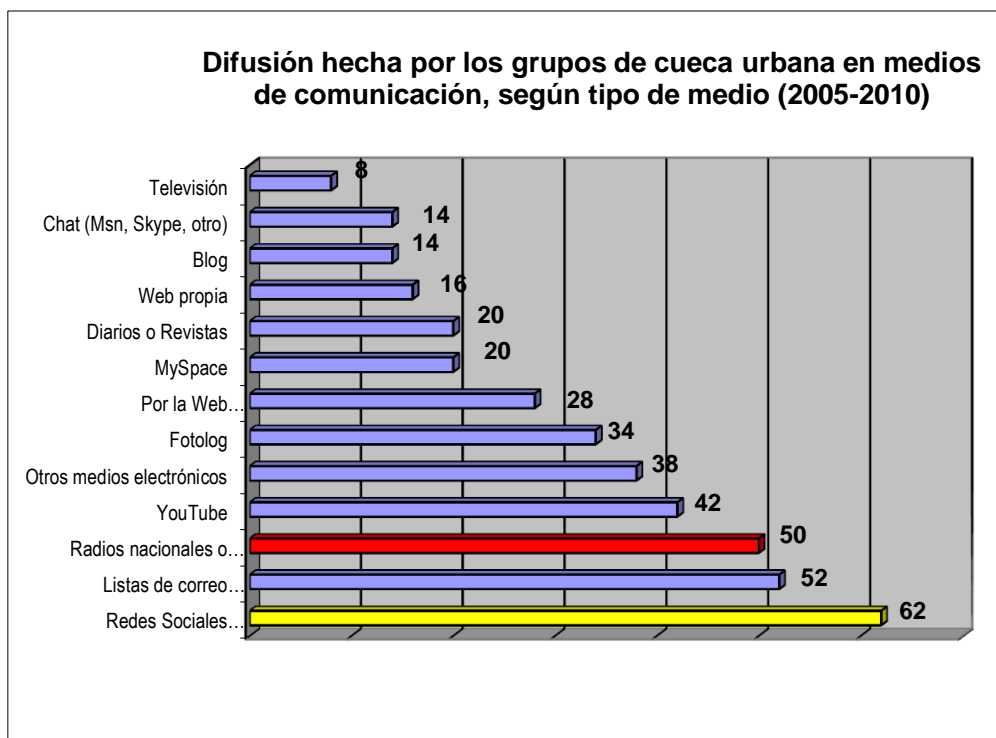
cueca urbana no es una práctica musical recuperada “desde cero” (inventada), sino que tiene continuidad durante los años 80 y 90 por lo que no corresponde a una cultura “desaparecida”, como señala Livingston (1999: 68). La escena de la cueca como movimiento de recuperación, en este sentido, no inventa una “tradición” sino que la rescata y continúa en un contexto histórico y social distinto. Por estos motivos la “imitación” de los viejos no es una imitación mecánica, una copia, sino una fuente de creatividad que a la larga afecta positivamente las competencias que adquieren los músicos.

Una vez que los músicos jóvenes han adquirido legitimidad como cultores su deseo folclorista y *revivalista* disminuye. Este se debe a que los músicos se convierten progresivamente en portadores de la “tradición” siendo ellos los encargados de reproducir, conservar y transformar los conocimientos de la cueca. El espíritu recuperador y de representación de lo popular cede entonces a la vivencia directa de la “tradición” con la cual producen un nuevo repertorio y van ganando autoridad frente a otros cultores. El folclorismo y revivalismo como procesos históricos son propios de la etapa inicial de la escena de la cueca urbana –cuando los músicos se están formando– pero se van difuminando a medida que se acerca la época del bicentenario. Así, el llamado “culto a la tradición” típico del folclorismo (Martí, 1996: 13) jamás desaparece debido a la llegada continua de nuevas generaciones a la cueca, pero pierde la intensidad que tenía en los inicios de la escena. La variante chilenera, en este aspecto, es la que más exige apego estricto a los conocimientos y valores de la “tradición” de la cueca urbana, por lo que puede calificarse como la más folclorista.

4.2. Producción, distribución y difusión de la cueca

Un aspecto fundamental de esta escena es el nivel de producción, distribución y difusión de discos y cuecazos. Prácticamente la mitad de los grupos de cueca urbana es noticia en Internet, radios locales o televisión (abierta) sin hacer ninguna campaña de difusión, es decir, siendo contactados por periodistas o simplemente ‘apareciendo’ en los medios sin previo aviso. En el caso de los diarios impresos nacionales o regionales, esta cifra baja a un tercio. Ambos datos revelan el interés de los medios por dar cuenta de lo que está pasando con la cueca urbana. Esto otorga continuidad a la cobertura de prensa que

tenía en los años 90 pero agregando otras ciudades al espectro cuequero como Rancagua, capital de la Región de O'Higgins (ubicada a 60 Km. al sur de la capital) y Concepción, capital de la región del Bío-Bío (ubicada a 515 Km. al sur de Santiago).



Gráfica 1
Difusión hecha por los grupos de cueca urbana en medios de comunicación
Según tipo de medio (2005-2010). Fuente: *Cuestionario Cueca Urbana 2009-2010*

Como se observa en la Gráfica 1, más de la mitad de los conjuntos de cueca del período 2005-2010 divulga su trabajo de forma electrónica (por Facebook o por listas de correo electrónico, en amarillo) pero sólo la mitad de ellos se anuncia en radios (50%, en rojo) o diarios (20%). Asimismo, una parte importante sube los vídeos de sus presentaciones a YouTube (42%) y envía información a la Web Cuecachilena.cl (28%) lo que se explica porque sólo una pequeña parte posee Web propia (16%). El uso de todas estas plataformas de difusión paralelas muestra la preferencia por la instantaneidad de la información antes que el deseo de ‘permanecer’ en la red o institucionalizar un perfil musical, es decir, los conjuntos se dirigen a sus audiencias.

De acuerdo a la información del cuestionario -contrastada con mis entrevistas y observaciones participantes- entre los años 2007 y 2010 el promedio de cuecazos llega a ser de 40 a 60 al mes (cifra que aumenta levemente el año 2011). Esto revela que el

pilar fundamental de todas las variantes está basado en la *música en vivo* y explica el hecho de que más del 40% de los músicos toque en otros grupos además del suyo propio. Esta intensa actividad conforma una red de personas en permanente interacción que se ayuda de la tecnología para evitar las desconexiones geográficas y favorecer nuevos espacios de performance. Los grupos de mayor éxito entre 2005 y 2010 pueden llegar a tocar 2 a 3 veces por semana haciendo un total de 12 presentaciones al mes. Esta regularidad requiere una energía y vitalidad que el promedio de edad de la escena, que supera levemente los 30 años, hace posible.

4.3. Internet

Los cuecazos de la escena comienzan a hacerse regulares cuando el músico y productor Mario Rojas crea la Web Cuecachilena.cl, el año 2001. Esta página se vuelve determinante en el proceso de expansión y asentamiento de la escena por ser una plataforma digital independiente de la industria fonográfica. Con ella se inaugura la presencia de internet como aspecto dinamizador y descentralizador de la información en la cueca urbana. Como señala Cohen, es en este tipo de tribunas donde “se genera el conocimiento de la música y la escena misma” gracias a la circulación regular y el intercambio de “información, consejos y rumores; instrumentos, ayuda técnica y otros servicios adicionales; grabaciones de música, revistas y otros productos” (Cohen, 1999: 240-241). La página concentra casi toda la información sobre cueca hecha en Santiago excluyendo a la mayor parte de los grupos de cueca campesina para integrar a los conjuntos urbanos. Como señala el mismo Rojas, esta fue su motivación principal al hacer esta página: “lo que me ha interesado permanentemente [es que en la Web esté] fundamentalmente perfilada la cueca urbana o la cueca brava”⁵⁷.

La existencia de esta Web entre 2001 y 2010 permite difundir cuecazos, encuentros, tocatas, almuerzos, reuniones y toda clase de eventos realizados por grupos y solistas en torno a la cueca urbana y chilenera. Además, en ella se conservan *on line* cartas, mensajes, datos históricos, imágenes y links que diseminan la información sobre la

⁵⁷ Entrevista a Mario Rojas. Santiago, 24 de septiembre de 2008. Posterior al año 2010 asume la dirección de esta página Ricardo Silva, líder de Los Republicanos de la Cueca. Además, aparecen otras páginas web que entregan información importante sobre la cueca chilena, como el sitio monográfico www.cancionerodecuecas.cl (2012) que recibe posteriormente el apoyo de la SCD.

cueca de modo abierto. De este modo se le da voz al trabajo colectivo de los cuequeros y se abre un espacio para que las audiencias participen enviando información, comentarios, cartas y calendarios de tocatas y los internautas puedan conocer el perfil de cada grupo. Entre los años 2002 y 2008 Cuecachilena.cl recibe más de 1 millón 200 mil visitas, lo que arroja un promedio de casi 150 visitas al mes durante un período de siete años (véase Imágenes 8 y 9)⁵⁸. Si a esta información sumamos la difusión que tuvieron Los Chileneros en los inicios la escena, comprendemos que este movimiento haya alcanzado conocimiento a nivel nacional desde los inicios de la década y que la prensa dijera que estaba “de moda”⁵⁹.



Imagen 8
Imagen frontal de la Web
Cuecachilena.cl en 2008



Imagen 9
Imagen frontal de la Web
Cuecachilena.cl en 2012

Ahora bien, la difusión electrónica de la actividad de la escena no se agota en esta página web. La combinación de Cuecachilena.cl con la información contenida en blogs, fotologs, sitios de MySpace, páginas de Facebook y Webs personales o grupales, sirve para compartir materiales e interconectar a las audiencias con los músicos, generando una relación estable y fluida que permite la visibilidad de la escena en los medios. Se crea entonces un sentimiento de pertenencia que estimula a los *fans* a formar parte activa de una comunidad que es finalmente un círculo de reciprocidad mediatizado (Bennett y Peterson, 2004: 11). Como ocurre en otras escenas musicales, la tecnología ayuda a generar estas relaciones, facilita el control sobre la escucha y ofrece nuevos espacios de interactividad, filiación y sociabilidad que permiten control sobre la estética, temática y estilo del repertorio (Yúdice, 2007: 37 y ss.).

⁵⁸ Datos tomados de la Web <www.cuecachilena.cl> el día 26 de agosto de 2008, en el link <http://webstats.motigo.com/s?tab=1&link=1&id=1799424>.

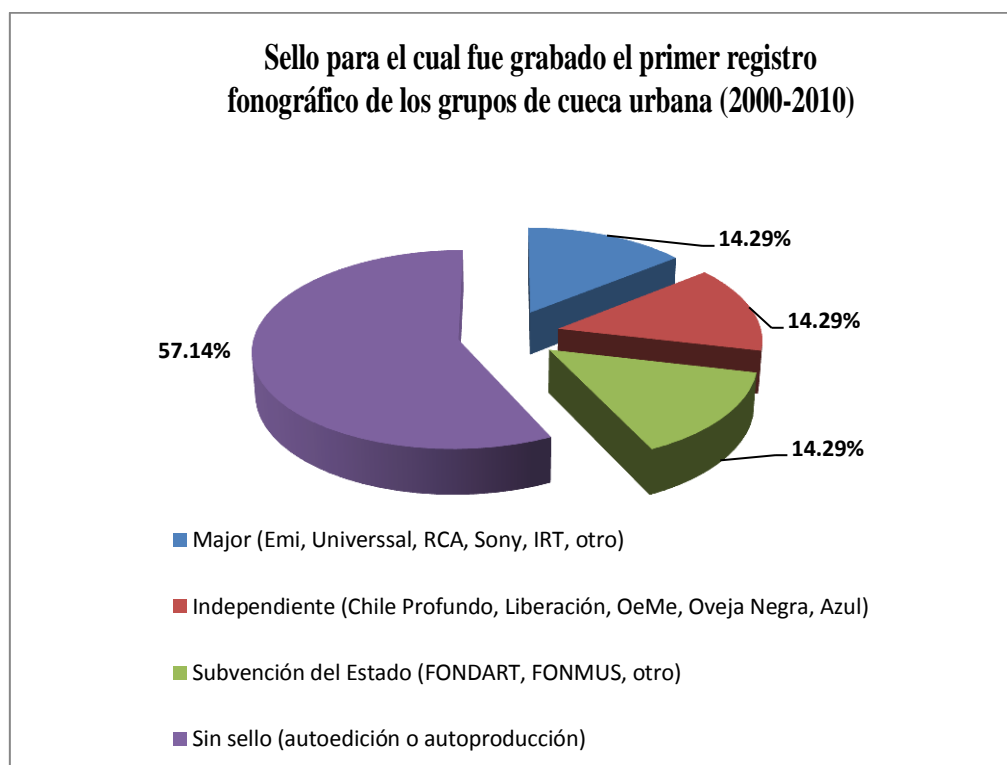
⁵⁹ Véase "El mercado amplía...", Op. Cit.

Los aspectos económicos también influyen sobre la configuración de la escena. Si cruzamos los datos relativos a la difusión de los cuecazos y discos, la cantidad de veces que los grupos tocan mensualmente y la remuneración que recibe cada músico por presentación (cerca de USD\$50), queda en evidencia que los músicos no alcanzan a sostener económicamente su vida a partir de la cueca. Esto potencia la producción autónoma de música -hecha sin afán de lucro- y fortalece la importancia de la “tradición” más allá de los ingresos que reciban los músicos. Las redes sociales se hacen más fuertes al estar basadas en la correspondencia mutua, sin generar deberes institucionales o legales como hacen asociaciones, clubes, corporaciones o sociedades profesionalizadas de cueca como las que vimos en la cueca campesina. En efecto, en mi experiencia de trabajo de campo me di cuenta que la colaboración es un aspecto que permite el funcionamiento óptimo de la escena. Todos los conjuntos se ayudan unos a otros en las funciones que exige el montaje de un cuecazo o la grabación de un disco: probar sonido, armar escenografía, conseguir estudios de grabación, traer micrófonos, reponer instrumentos, tocar en vivo, invitar al público, vender discos, repartir volantes o hacer difusión electrónica, entre otras actividades. A su vez, los grupos que colaboran suelen tocar antes que los grupos principales de cada cuecazo -práctica conocida como “telonear”- permitiendo difusión similar su trabajo. Esta es la base sobre la que se construye no sólo la comunidad que la sostiene sino también la actividad musical de la escena que aquí estamos describiendo.

4.4. Grabación de discos

Un dato que demuestra el funcionamiento de esta escena es la grabación de discos. En el período que va de 2000 a 2010 la mitad de los grupos hace solamente un registro y luego se dedica a tocar en vivo. El 57% de los grupos graba su primer disco fuera de la industria discográfica (autoproducción) o con producción musical asistida (autoedición) (véase Gráfica 2). En ambos casos no utilizan los recursos de un sello discográfico - como un estudio de grabación o un ingeniero en sonido- sino que graban en estudios alquilados fuera de casa o, en algunos casos, en casa propia (30%). Esto muestra que la música en vivo posee igual o mayor importancia que la grabación de discos, obligando a

los grupos a tocar continuamente para refrescar su repertorio a las audiencias y de paso fortalecer la cultura performativa de la capital.



Gráfica 2
Sello para el cual fue grabado el primer registro fonográfico (2000-2010)
Fuente: *Cuestionario Cueca Urbana 2009-2010*

Los músicos de la escena mantienen un grado importante de control sobre la estética, temática y estilo de la cueca. La tecnología juega un papel importante en la medida en que ayuda a diseminar el repertorio de cada variante sin la presión de productores por cuotas de venta, fechas de grabación o estilos rentables para el mercado. Son excepción a esta regla algunos grupos que sí alcanzan éxito discográfico en esta etapa, como Los Paleteados del Puerto, Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna y Las Capitalinas, que firman contratos con sellos grabadores *majors*⁶⁰.

⁶⁰ La autonomía de la escena está indisolublemente vinculada al avance tecnológico o 'agenda digital' del país, que se inicia en los años 90. Como señala la Subsecretaría de Telecomunicaciones en su Informe de 2009, entre mediados y fines de la década del 2000 la penetración de Internet en los hogares pasa de un 23,3% a un 40,6%, siendo utilizado por grupos medios y medios altos entre los 15 y 29 años. Este grupo consume internet para enviar y recibir correos electrónicos (59,8%), escuchar música (27,3%), chatear (26,2%) o revisar Facebook, Hi-5 o Myspace (22,0%) (SUBTEL, 2009: 15-38). El Censo de 2012 confirma que la conectividad a Internet pasa de un 10% en 2002 a un 44,4% en 2012, según señalan Andrés, M., O. Fernández, G. Sandoval y L. Ramírez en "La radiografía de un Chile que envejece y evidencia una transición cultural". *La Tercera*, 3 de abril de 2013, p. 2.

4. El fallecimiento de los viejos cultores y la expansión de la escena

La escena de la cueca se expande a medida que van falleciendo los viejos cultores. El año 2001 perece el pianista y cantor Raúl ‘Perico’ Lizama, uno de los miembros más destacados de Los Chileneros y su instrumentista principal. Quedan entonces sólo dos miembros originales de la agrupación (Hernán Núñez y Luís Araneda) pues el tercero (Eduardo ‘Chico’ Mesías) muere en los años 80. La muerte de Lizama disminuye considerablemente la presencia del conjunto en los medios de comunicación, por lo que los miembros del grupo se presentan de modo individual. La figura del cultor y cronista Nano Núñez adquiere más importancia, quedando prácticamente como la única voz autorizada sobre el pasado de la cueca chilenera. Otros cultores como Luís Araneda, Luís Téllez o Carlos Navarro, dan pocas entrevistas a la prensa o no son tenidos en cuenta por ella. Esto lleva a que Núñez alcance una exposición mediática mayor convirtiéndose en cierto modo en el representante de los otros cultores⁶¹. El año 2006 fallece también Fernando González Marabolí (1927-2006), impulsor de Los Chileneros, creador de Los Chinganeros y uno de los autores fundamentales del libro *Chilena o Cueca Tradicional* en conjunto con el musicólogo Samuel Claro (Claro et al, 1994). Su muerte tiene igual impacto entre los músicos debido al legado de textos que deja.

Durante el segundo lustro de la década la industria discográfica intenta no perder de vista la “moda” de la cueca urbana re-editando discos que fueron grabados antes o al inicio de la escena de Los Pulentos de la Cueca, Los Chileneros, Altamar, Los Santiaguinos o Los Paleteados del Puerto. La inclusión del repertorio chilenero en la discografía se va haciendo entonces más frecuente llegando a editarse antologías que incluyen a Los Chileneros y otros conjuntos de la escena⁶². A partir de este momento la nomenclatura para referirse a la cueca urbana en la prensa y la discografía utiliza los

⁶¹ A partir de entonces los cultores reciben reconocimientos y premios de distinta naturaleza. Por ejemplo, [Sin Autor/a]. 2012. "Luis “Baucha” Araneda y Patricia Chavarría ganadores del Premio a la Cueca “Samuel Claro Valdés”, 2011". *Sociedad Chilena del Derecho de Autor*, 13 de enero; Ponce, David. 2011b. "Daniel Muñoz y los 3X7 Veintiuna rinden tributo a los cuequeros de vieja escuela". *El Mercurio on line*, 29 de agosto; Ponce, David. 2011a. "Rinden homenaje en vivo al cantor y cuequero Luis Hernán Araneda, El Baucha". *El Mercurio on line*, 12 de mayo.

⁶² Por ejemplo, Los Paleteados del Puerto, Las Capitalinas, Las Torcazas y Los Afuerinos. *30 cuecas bravas y choras*. Chile: Edición Independiente, 2011; Tierra Chilena, Las Capitalinas, Los Perlas, Nanihue y Carmencita Ruiz. *30 Cuecas de siempre*. Chile: Liberación, 2008; Guatón Zamora, Arrabaleros y Los Paleteados del Puerto. *Cuecas vequinas, bravas y choras*. CNR, 2009; Varios. *Las 200 cuecas del Bicentenario*. Chile, 2010; Los Puntillanos, Los Hermanos Campos, Nano Parra, Santiago Bohemio y Ray Trayen. *Las cuecas del bicentenario*. Chile: Edisur, 2010; Tierra Chilena, Santiago Bohemio, Nano Parra, Los Hermanos Campos, Tito Fernández, Altamar y Jorge Yáñez. *Lo mejor de la cueca*. Chile, 2008.

términos ‘tradicional’, ‘chilenera’, ‘centrina’ y ‘urbana’ e integra neologismos como ‘taitas’ (cultores), ‘guapos’, ‘choros’ (cuequeros bravos, resueltos o temerarios), ‘aniñá’ (audaz) o ‘boca e’ caballo’ (piano), entre muchos otros.

Hacia mediados de la década la segunda generación de cuequeros se hace más visible, aumentando la cantidad de músicos que participan en ella. Los medios de comunicación informan que la escena ha alcanzado un “boom”⁶³ y la describen como “una explosión de bandas” que logra ir “abriéndose espacios” en la ciudad⁶⁴. Según la revista *Rolling Stone*, los músicos poseen una “actitud rockera, irreverente y desenfrenada” llena de “fiesta” y “bohemia” que se trasunta en “una forma de vida incesante”; “más que una forma musical, es una forma de vivir”, una “bola de nieve” surgida desde el *underground* “que cautivó a las nuevas generaciones”, señala el pasquín⁶⁵. La cueca urbana “se baila todo el año”, dicen, no sólo para el período de “fiestas patrias” (ibíd.). Su presencia se nota en la actuación regular de los grupos chileneros y de fusión de la segunda mitad de la década, como Las Capitalinas, Las Torcazas, Los Porfiados de la Cueca y parte de las presentaciones de Los Trukeros. Esta impresión de la escena como “moda” se repetirá continuamente hasta el bicentenario, e incluso después⁶⁶.

A medida que los grupos de la vertiente brava se hacen más conocidos se va reforzando en la prensa la idea de que la cueca pertenece a la música popular, no al folclore. Los grupos chileneros insisten en que esta cueca no es una nueva versión de la cueca campesina o folclórica, sino una práctica musical y social que tiene un pasado que le da contenido y fuerza histórica. Como lo afirma el diario *El Mercurio* en 2006 luego de entrevistar a varios de ellos⁶⁷:

Estilo que ha atrapado a muchos jóvenes y que comienza a salir de sus reductos
subterráneos gracias a una explosión de bandas que tocan con batería, bajo y

⁶³ Véase Argandoña, Consuelo. 2009. "La moda de la cueca urbana: pubs y locales donde bailar todo el año". *La Tercera*, 16 de agosto, p. 27; Díaz, Iñigo. 2013. "Seis días y cinco noches: discografía cuequera para el Dieciocho". *El Mercurio on line*, 29 de agosto; Ponce, David. 2010. "Tres tercios tiene la cueca". *MUS*, Sin fecha.

⁶⁴ Bravo, Andrés Gómez. 2009. "La cueca brava conquista nuevos territorios". *La Tercera*, 18 de septiembre, pp. 44-45.

⁶⁵ Quiroz, Marcela. 2006. "El estallido neocueca". *Rolling Stone*, 1 de agosto.

⁶⁶ Véase por ejemplo "La moda de la cueca urbana: pubs y locales...", Op. Cit.; "La cueca urbana, un boom que no para...", Op. Cit.; Muñoz, Bárbara. 2009. "La nueva conquista de la cueca". *El Mercurio on line*, 10 de abril; "Tres tercios...", Op. Cit.

⁶⁷ Terra, Consuelo. 2006. "El abordaje de la nueva cueca". *El Mercurio on line*, 25 de febrero.

teclados, como si estuvieran en un 18 eterno [...] Es cueca, pero no parece cueca. Al menos, no la cueca a la que estamos acostumbrados. Es una música poderosa, llena de energía [...] Esto tiene un nombre. Es cueca urbana.

Si bien los nuevos grupos chilenos contribuyen a ampliar la visión de la cueca como un género “popular” en la prensa, ésta no abandona su condición de música “tradicional”. En sus entrevistas con la prensa algunos conjuntos se refieren a la cueca como “música popular” o música “de fusión” explicando la importancia de llegar a públicos “masivos”, como hacen Los Santiaguinos o Las Capitalinas. Otros grupos como Los Chinganeros, La Gallera, Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna o Los Trukeros, señalan la necesidad de “mantener” la “tradición” chilena sin dejar las raíces de donde proviene⁶⁸. El músico Cristián Cáceres, de Los Santiaguinos, por ejemplo, dice que su objetivo fue siempre “proyectar la cueca no sólo en septiembre sino que todo el año y sacar a la cueca de los espacios tradicionales [campesinos]”⁶⁹, mientras que Cristián Mancilla, de La Gallera, habla de “mantener viva la tradición dentro de un lugar, de un espacio”⁷⁰. La escena de la cueca, en este sentido, viene a provocar un cuestionamiento o pregunta acerca de la música “tradicional” y “popular” chilena, ¿es la cueca parte de una de ellas o de las dos?. La respuesta la da Mario Rojas en entrevista para esta tesis, según el cual esta tensión se debe al impulso de los jóvenes de la escena y “va a modificar de raíz el sentido de la música popular chilena”⁷¹.

La conquista que los músicos de la escena hacen de los medios de comunicación es un proceso que merece un estudio de mayor profundidad que el que aquí puedo ofrecer. Sin embargo, es notorio el hecho de que gracias a la cueca urbana se integran en los medios de comunicación discursos que hablan de la cultura popular chilena. Estas narrativas, que antes de la escena existían marginalmente, amplían la visión que la sociedad chilena tiene de la cultura urbana santiaguina y la proyecta hacia el futuro, como señala Rojas. La penetración del discurso de los músicos en los medios confirma además que este movimiento es una acción organizada por ciudadanos que tiene el poder de restaurar y preservar una tradición musical “confinada al pasado” (Livingston, 1999: 68)⁷².

⁶⁸ Véase Ponce, David. 2007. “Evolucionar significa volver a la raíz”. *El Mercurio on line*, 16 de mayo.

⁶⁹ En Parra Fuentes, “La Cueca es Brava...”, Op. Cit.

⁷⁰ Entrevista a Cristián Mancilla, Ñuñoa, 12 de junio de 2009.

⁷¹ Entrevista a Mario Rojas, Santiago, 24 de septiembre de 2008.

⁷² Especialmente importante es la labor del periodista David Ponce, que publica entre 2001 y 2014 más de veinte notas de prensa sobre la cueca urbana convirtiéndose en el principal divulgador de la escena.

Todo este proceso se sustenta en la nueva clase media santiaguina que plantea la necesidad de un cambio para superar la crisis de identidad de los años 90 y su “depreciación de la ciudadanía” (Bengoa, 2007: 52). Como señala el sociólogo Manuel Antonio Garretón, la sociedad chilena del período 2000 a 2010 busca “sujetos” que permitan construir una experiencia moderna de la sociedad y no sólo un conjunto de “avances materiales” (Garretón, 2007: 231) propios de la ‘compulsión modernizadora’. Si bien es exagerado decir que la escena de la cueca urbana provee “sujetos sociales” para la transformación de la sociedad, sí es plausible afirmar que por medio de ella aparece un espacio de relaciones sociales dinámico, urbano y localizado a una sociedad ávida de vida “civil” (Bengoa, 2007: 47). Como señala Bengoa, lo que la sociedad chilena desea son formas de reconocimiento de la “comunidad perdida” así como formas de sentido colectivo, ciudadanía y libertad que eviten la fragmentación social postdictatorial (Bengoa, 2007: 53-58). La amplia participación de músicos y audiencias en los cuecazos, la extensa actividad en vivo de la escena y la amplia cobertura mediática sugieren que este objetivo se ha cumplido.

5. Conclusiones

En este capítulo he señalado que la actividad desarrollada por Los Chileneros en el cambio de mando (2000), el Estadio Nacional (2001), el Festival de Viña (2001) y la grabación de *En Vivo* (2001), da inicio a la escena de la cueca urbana en Santiago de Chile. La presentación de este grupo en el cambio de mando es especialmente significativa pues representa una mudanza de paradigma desde la cueca campesina a la cueca urbana y un corolario al proceso de recuperación de la cultura popular urbana iniciado en los años 90. De este modo se inicia la consolidación gradual de las cuatro variantes de cueca que la forman –romántica, fusión, de autor y brava, centrina o chilenera- lo cual produce un desdibujamiento de la cueca campesina o folclórica en la industria comercial del disco e impulsa una definición de la cueca urbana como género también perteneciente a la música “popular”. Es importante señalar, a este respecto, que la clasificación de la escena en variantes se justifica como herramienta historiográfica en la medida en que permite conectar a los músicos con artistas anteriores a ellos, y

como estrategia etnomusicológica toda vez que facilita el análisis de la cueca en torno a los conceptos de tradición y performance.

Las cuatro variantes de cueca tienen raíces en la historia de la música popular chilena del siglo XX. Mientras la cueca romántica posee vínculos con la producción discográfica de los años 60 y la penetración de la balada en Chile, la cueca de fusión tiene un pasado en los grupos experimentales de los años 70 y 80. La cueca solista, en cambio, se sitúa en los orígenes de la industria discográfica local (1906) y se desarrolla a partir de músicos que mezclan lo urbano con lo campesino desde los años 40 en adelante, como Mario Catalán, Segundo Zamora, Roberto Parra o José Fuentes. La cueca centrina, por su lado, se conecta con los músicos populares de los barrios de comercio de Santiago de la primera mitad del siglo XX pero se desarrolla fuera de la industria hasta los años 60. Ella es, en última instancia, la heredera principal de la cueca urbana de la época predictatorial.

Cada una de estas variantes desarrolla sus propias características y aporta algo distinto a la escena. La cueca romántica ayuda a la transformación del timbre de la cueca y a profundizar las temáticas amorosas y familiares por medio de un estilo vocal solista y contrapuntístico al que se agregar a veces una tercera voz. La cueca de fusión realiza mezclas de géneros musicales -dentro o fuera de las introducciones- que abren la escena a otras audiencias y la hacen más cosmopolita y latinoamericana. La cueca solista proyecta el género más allá de sus límites (lo profundiza) y le otorga un mayor nivel técnico que alimenta a músicos nóveles sin parecer inalcanzable. Además aporta un sello individual a la tradición participativa del género y permite que la escena llegue a espacios distintos a los tradicionales. La variante brava, finalmente, es la que sostiene las bases performativas del género a partir del modelo dejado por Los Chileneros, Los Centrineros y Los Chinganeros. Su aporte consiste en mantener el estilo transmitido por los viejos cultores, desarrollándolo y actualizándolo por medio del canto a la rueda, cuya importancia y funcionamiento analizaré en el capítulo 5.

Las cuatro variantes de cueca reflejan el contorno de la música chilena de principios de siglo. El perfil sociocultural de los músicos y audiencias se adscribe a la nueva clase media postdictatorial que tiene mayores niveles de educación, otras formas de producción, distribución y difusión de su trabajo artístico, un mayor uso de la tecnología y una notoria autonomía respecto de la industria discográfica comercial (*majors*). El uso

de internet es una herramienta fundamental para el desarrollo y proyección de la escena, pues con él se descentraliza y mediatiza la información de los grupos y actividades sin afectar el concepto de “tradición” que circula entre los músicos. La buena relación con los medios de comunicación es también un factor que le da visibilidad a la actividad de los cuequeros. Este perfil, sumado a la extensa producción discográfica de la escena - más de 50 CDs en diez años- es un ejemplo del carácter independiente de este movimiento y de la diversidad estilística que hay detrás de su trabajo.

La consolidación de la escena está influida por el fallecimiento de los cultores que la propiciaron en los años 90. La muerte de varios de ellos entre 2001 y 2006 genera homenajes, tributos, cuecazos y discursos que reviven el interés por el “culto a la tradición” en las primeras dos generaciones de cueca. A partir de estos sucesos la prensa presta atención regular a la cueca urbana como fenómeno cultural y la industria del disco reedita álbumes para satisfacer esta aparente “moda” en el consumo cultural.

La visibilización de la escena de la cueca urbana como un movimiento cultural de importancia para la ciudad se produce de manera gradual desde sus inicios hasta la llegada del bicentenario en 2010. Muchos de los rasgos que la caracterizan, sin embargo, ya están presentes en el período anterior a la dictadura, como el desarrollo de un estilo diferente al de la cueca campesina, la aparición del ‘germen’ de las variantes musicales, el perfil sociocultural de los músicos y la relación de la escena con la ciudad. el estudio del pasado de la cueca urbana, en este sentido, puede iluminar acerca de su desarrollo en el presente. En el siguiente capítulo, precisamente, abordaré la historia de la cueca urbana en la etapa previa a la década de 1990 con el fin de demostrar cómo ciertos rasgos de ella han tenido continuidad en el tiempo, llegando a formar parte de la escena actual. Me centraré especialmente en la relación de la práctica performativa de la cueca con la ciudad y el espacio, aspectos de particular importancia en la escena actual.

SEGUNDA PARTE

**Tradición oral, sociabilidad y localidad. El repertorio y
la tradición oral de la cueca urbana en el contexto
postdictatorial**

Capítulo 3

Música, ciudad y localidad. La cueca en el espacio urbano y su penetración en la industria discográfica comercial

Aunque la escena de la cueca urbana comienza a gestarse a fines de los años 90, muchos de sus rasgos fundamentales están presentes en la práctica de los viejos cultores durante el transcurso del siglo XX. Aspectos como la relación con la industria discográfica comercial, el carácter barrial de su práctica performativa o el vínculo con zonas de comercio de la capital, por ejemplo, son propios de la escena actual pero su historia hunde sus raíces en el mediano siglo XX. La historia de la cueca urbana, en este sentido, se desarrolla durante todo el siglo pero posee algunos momentos cardinales que estructuran su historia, en particular tres: su nacimiento como género urbano hacia la década de 1930, la publicación de su primera discografía, en la década de 1960, y su consolidación como escena musical entre fines de la década de 1990 y el año 2010.

En el presente capítulo explico estas tres etapas de la historia de la cueca urbana haciendo énfasis en su carácter espacializado y local a lo largo del tiempo. Me interesa destacar el modo en que esta cueca ha encarnado -antes y ahora- la memoria urbana y geográfica de la ciudad a través de la performance, siendo capaz de crear *localidad* y producir socialmente el espacio por medio de la música. Este fenómeno ha sido posible gracias a la penetración del concepto de lo “urbano” en la industria discográfica comercial chilena –con los primeros discos de Los Chileneros- y a la continuidad de las grabaciones de algunos conjuntos durante los años 70 y 80. Las imágenes, discursos y textos de cueca de estos registros fonográficos, precisamente, han dado continuidad a la narrativa de este género como una música vinculada a la topografía del espacio y la práctica musical ‘de la ciudad’.

En la primera parte del capítulo describo los lugares donde se hizo visible la cueca urbana en los años 30 y 40 del siglo XX, explicando el concepto de “lote” y su importancia para la comprensión de las prácticas musicales actuales. Con ello deseo enfatizar que el modelo actual de sociabilidad y performance de la “tradición” proviene de las experiencias que los viejos cultores tienen en estos espacios, verdaderas

“escuelas” de canto donde se produce el encuentro entre comerciantes y cantores. Es sobre estos lugares que se crea lo que Giglia llama el “sentido de lugar” o sensación de pertenencia “relacional” a un lugar específico en donde los individuos o grupos se vinculan al espacio por medio de “elecciones y circunstancias” (Giglia, 2012: 156).

En la segunda parte del capítulo explico la introducción del concepto de lo “urbano” en la industria discográfica y sus consecuencias para la cueca como práctica musical. Reviso la discografía fundamental de la cueca urbana hasta la dictadura y explico por qué estos discos pueden considerarse un punto de inflexión en la historia del género o “discografía histórica”, en particular debido a la introducción de cambios en el modo de interpretar la cueca y a la penetración de adjetivos sobre el carácter ‘urbano’ del género.

Finalmente, describo el modo en que la cueca crea *localidad*. Utilizando este concepto - y secundariamente el de barrio- detallo el modo en que la escena crea “tejidos urbanos significativos” que cristalizan en los lugares de cueca y ofrecen un sentido de pertenencia a través del sonido (Cohen, 1995b). De esta manera muestro que la cueca urbana territorializa la identidad postpinochetista desde lo local, no desde lo global. Asimismo, describo la manera en que la performance en vivo sirve para criticar la configuración actual del espacio público, heredada del modelo urbanístico de mercado del siglo XX. Para explicar esto último doy el ejemplo de dos eventos: *Cueca todo el Año* (2009) y *La Chilena en la Plaza* (2008-2010), donde se territorializa la práctica musical de la cueca y las audiencias ocupan el espacio público tratando de dejar ‘marcas geográficas’ relacionadas con la “tradición”.

La revisión de estos tres momentos constituye un salto en la narración cronológica de esta tesis. Este salto se justifica porque la “tradición” de la cueca está fundada en la experiencia de los viejos cultores, cuya historia se desarrolla en los antiguos espacios de comercio de la capital que luego son rescatados por los nuevos cultores. Muchos de estos lugares no son conocidos o no han tenido hasta ahora un análisis musicológico que los vincule con la práctica social de la música¹, por lo que su historización es útil para conocer no sólo las bases de la escena actual, sino también su historia y memoria performativa. En segundo lugar, porque la mayor parte de los

¹ Con la excepción de los textos de Torres (2001), Chandía (2004) y Castro, Donoso y Rojas (2011).

lugares de cueca antiguos que aquí menciono aún son parte del circuito de cuecazos de la escena. Aunque su presencia es menor que la que tenían antes, forman una red de topografías en las cuales se forman relaciones humanas y se producen los encuentros musicales urbanos.

1. La cueca en los espacios urbanos antiguos

La primera referencia periodística sobre la cueca urbana –hasta ahora– aparece en una noticia publicada por el diario *El Mercurio* el 7 abril de 1943. En ella se menciona la presentación del conjunto Los Guatones Cantores de La Vega en el Teatro Balmaceda, ubicado en el barrio de La Vega. El grupo está integrado por Mario Catalán (llamado en la nota "El guatón de las cebollas"), Ernesto Muñoz ("El guatón de los tomates"), César Lobo ("El chico de las berengenas"), Guillermo González ("El chico de los pepinos"), Juan Madariaga ("El Pelúo Prisco") y Eloy ("El ocho por docena"). El diario describe al "popular quinteto" como un grupo formado por "cuequeros finos" cuyo repertorio e instrumentación es hecho "con piano, guitarras, panderos y tañadores". Además, dice el periódico, cantan cuecas "antiguas" como "La gallina que se agacha" o "Qué hacís que no me la day [sic]" (véase Imagen 10).



Imagen 10

"Los Cantores de la Vega Municipal". Primera noticia de la cueca brava en la prensa, aparecida en el diario *El Mercurio* el 7 de abril de 1943, p. 18

Esta noticia constituye un hallazgo relevante que permite observar la existencia de una cueca diferente a la cueca campesina en la primera mitad del siglo XX. El cultor Carlos Navarro recuerda a Los Guatones Cantores como uno de los conjuntos que cantaba con frecuencia en las fondas cuequeras. Según él, este grupo era representativo de los cantores de “lote” de cueca de La Vega y no tenía una cantidad de miembros fijos sino que eran comerciantes del barrio que se juntaban a celebrar algo. La cueca nacía en estos lugares como producto de la fiesta y el gusto por el canto:

CN: Los Guatones... Algunos les decían los Guatones, otros les decían Los Veguinos. Cantaban en las fondas, cantaban en todas partes. Eran de esos cuequeros finos que cantaban día y noche y no se cansaban de cantar. Y cantaban tañando en un tarro o tocando pandero. Por ejemplo ahí estaba el Negro César, el Guatón Neno, el Mario Catalán y otro viejito que le decían el Gancho Choche [Jorge] [...]

CS: ¿Eran todos comerciantes de la Vega?.

CN: Eran comerciantes, sí. Tenían su puestito ellos [...] y hacían a veces fiesta ahí mismo. Se cerraba La Vega a las 3 de la tarde y se quedaban adentro. Estos viejos compraban todo en la mañana temprano –la carne, todo- porque después se cerraba todo. Y hacían asado adentro y ahí mismo cantaban cueca, ahí mismo farreaban [...] y nosotros nos quedábamos con los viejos revolviéndola [...].

CS: ¿Y cómo aprendieron las cuecas ellos?.

CN: Habían algunos que inventaban cueca, por ejemplo Mario Catalán [...] Más bien dicho, esas cuecas que sabían ellos eran cuecas que habían recopilado quizás de años atrás, de las abuelitas, quizá de cuándo [...] Hacíamos lotes de cuequeros esos años [en los] que estaban, me acuerdo yo, cantores buenos que habían pa’ las fondas. A parte de *Los Guatones* [Cantores], apareció después El Baucha, El Mesías, el Coco Trincado, el mismo Nano que se metía también por ahí (ayudaba con el pandero y hacía segunda voz). Esos eran los grupos que se formaban ahí... Rafael Cubillos fue también cantor de fonda. Era muy bueno [...].

CS: ¿Qué es exactamente un lote?

CN: Un grupo de amigos².

Se trata de una cueca en la que participan músicos que no forman parte de la industria discográfica, donde se utiliza otra instrumentación y en la que pareciera practicarse un repertorio “antiguo” distinto al de la “cueca folclórica”. Es una cueca que no ha tenido

² Entrevista a Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009.

visibilidad dentro de los medios de comunicación y que ahora, con esta breve publicación, aparece ante las audiencias de música y teatro de los años 40. El lugar donde cantan Los Guatones Cantores es el Teatro Balmaceda, ubicado en la calle Artesanos 841, próximo a La Vega y uno de los epicentros del “movimiento revisteril chileno” de la década del 30 (González y Rolle, 2005: 166; Ramos Tapia, 2012). En sus interiores se presentan compañías de revista cómica, espectáculos de rumba, orquestas de jazz, shows de música afro-cubana y montajes de zarzuela, casi todos ellos diversiones de carácter “bataclánico” (González y Rolle, 2005: 169). Considerado por algunos intelectuales como un espacio para el “criollismo escénico” con presencia internacional (González y Rolle, 2005: 166), este teatro es también un sitio dedicado de manera discontinua a la cultura popular por medio de actividades circenses, vedettes y músicos de restaurantes, bares o mercados, algunos de ellos oriundos de fuera de Santiago³. La presencia de este grupo es una muestra del lugar que ocupa la cultura popular en el Santiago de los años 40 y de la escasa cobertura que tiene este tipo de cueca en la primera mitad del siglo XX.

Los testimonios orales sugieren que la aparición de esta cueca es anterior a esta noticia de los años 40. Los cultores que entrevisté en mi trabajo de campo me señalaron que la cueca urbana se practicaba ya en los años 20 e incluso en la década de 1910, pero jamás antes del siglo XX⁴. Con todo, los cultores viejos coinciden en señalar la década de 1930 como el período en que esta cueca se hace visible en la ciudad. Hacia fines de esta década se produce la confluencia de cuatro factores que permiten la aparición de la cueca urbana en el medio santiaguino:

- Mercados populares: mercados de abastecimiento de carne, frutas y hortalizas en las ciudades de Santiago que permiten el comercio (menorista y mayorista) de productos. El flujo de personas que exige la distribución de estos productos permite el encuentro de cantores y la comunicación entre distintos sectores de comercio de la capital.
- Segregación urbana: la expansión segregada de la ciudad de Santiago -desde los años 30- confina a los sectores sociales bajos y los migrantes internos a una misma

³ Por ejemplo la aparición de “guitarristas y cantores mineros”, de Raúl Gardy o del mismo Trío Añoranzas. Véase *El Mercurio* 16 de julio de 1947, p. 34; 11 de marzo de 1944, p. 26, y 7 de agosto de 1950, p. 44, respectivamente.

⁴ Uno de los testimonios de la posible aparición de la cueca urbana antes de la década de 1930, es la cueca “Del año 20” de Hernán Núñez, incluida en el casete *Por los barrios bravos* (1984), donde rememora la cueca de las casas de remolienda en los barrios del centro de la capital.

franja urbana. El tramo donde quedan ubicados estos grupos sociales coincide con los espacios donde están los mercados de abasto, provocando la formación de barrios compuestos por personas de clase media-baja y baja donde se practica la cueca.

- Sociabilidad popular: existencia de un circuito de sociabilidad compuesto por prostíbulos, algunos parques, callejones, *cités* (conjuntos habitacionales de arquitectura industrial que poseen un carácter marginal), conventillos y *picadas* (locales pequeños, públicos y económicos, como bares, chicherías, fondas o casas particulares). En ellos se encuentran los cantores de cueca de los mercados y barrios populares además de familias interesadas en la cueca y el folclore “urbano”.
- Industria discográfica: la industria del disco registra, produce y difunde la cueca campesina o folclórica pero deja de lado la cueca urbana. Esta exclusión facilita la definición de su carácter independiente y al mismo tiempo su marginalidad mediática al menos hasta los años 60, cuando aparece la serie *El Folklore Urbano* de EMI Odeón.

La presencia de estos cuatro elementos hace visible una práctica urbana y masculina de canto colectivo en sitios populares que posee raíces en la tradición de canto de familias y barrios de la ciudad. Si bien está hecha sobre las bases rítmicas y melódicas de la cueca campesina, posee características textuales, sociales y performativas que le son propias. Entre éstas encontramos un mayor uso de la percusión, la práctica del “grito” (“canto gritado”), la preeminencia masculina, el uso del pulso acelerado y temáticas relacionadas con la “tradición” y los amigos. El arraigo de estas prácticas en ciertos espacios de la ciudad le confiere además un carácter espacial o espacializado que queda vigente todo el siglo XX -gracias a la actividad de los cultores viejos- y luego es traspasado a las nuevas generaciones de la época postdictatorial.

¿Cómo nace la música de la cueca urbana? ¿Cómo se gesta el ambiente en el que aparece, el mismo que setenta años después sirve de base a una escena musical?. Aunque existe poca información histórica acerca de la aparición de este género, es posible afirmar -considerando los cuatro factores mencionados- que esta cueca toma cuerpo en los sectores donde se produce afluencia de mano de obra semicalificada y calificada del rubro comercial de la carne, las frutas y las verduras de Santiago. El ambiente social de estos sectores está marcado por la presencia de las clases medias bajas y bajas. Como explica Walter (2005: 76, 146, 252), esta composición social es propia de la etapa que va de 1920 a 1945, cuando la estructura social de Santiago posee

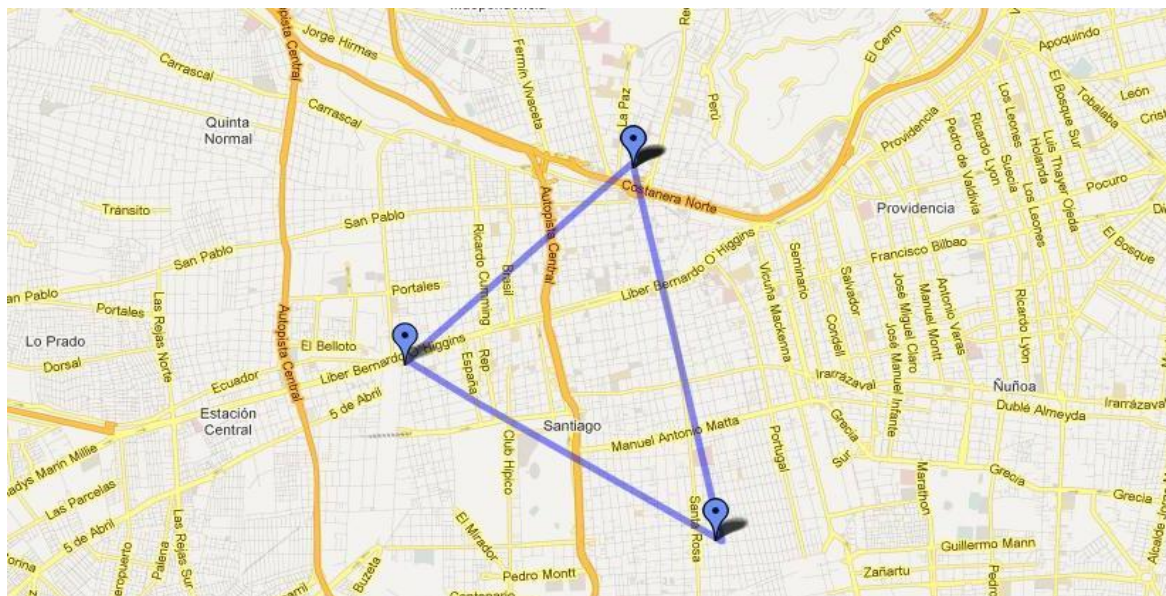
en promedio un 63% de clase trabajadora, un 28,8% de clase media y un 14.4% de clase alta, con una alfabetización general del 73% para la década del 30. La mano de obra “cuequera” proviene de la clase trabajadora y se desempeña preferentemente en el centro histórico de la comuna de Santiago, cuya conformación geográfica va cambiando durante el siglo.

La periferia del centro de la capital se forma con la expansión de Santiago durante las reformas de la década de 1930, cuando las comunas de San Miguel, Pudahuel (Barrancas), Quinta Normal y La Cisterna se convierten en nuevos núcleos urbanos de desarrollo (De Ramón, 2000: 202). Entre 1907 y 1960 estos sectores experimentan un fuerte crecimiento debido a la migración de casi un millón de personas desde las distintas provincias y regiones del país, alcanzando su punto más alto entre los años 1930 y 1950 (De Ramón, 2000: 241). En las zonas del centro y su periferia se instalan sectores productivos que se convierten en puntos neurálgicos del desarrollo comercial de la ciudad. Entre ellos encontramos particularmente tres: el Matadero Municipal, centro de faenamiento y distribución de carnes; la Vega Central, lugar de abasto y comercio de frutas y hortalizas; y La Viseca, espacio de comercio de aves ubicado en la Estación Central de trenes, también conocido como ‘Los Polleros’. Estos tres puntos conforman el locus urbano donde se hace visible la cueca que en los años 60 será apellidada *brava* por la industria discográfica debido a su conexión con estos barrios.

El Matadero Municipal nace en 1847 y es administrado por la Municipalidad de Santiago desde 1868 hasta 1927, para luego continuar en otro régimen de administración y cerrarse en la década de 1970. Se ubica en el barrio Franklin, específicamente en el cuadrante formado por las calles Santa Rosa (oriente), San Ignacio (poniente), Matta (norte) y el Zanjón de la Aguada (sur). Esta ubicación le convierte en uno de los epicentros sociales y comerciales de la zona sur de la capital, reducto obrero conocido por estar “entre burdeles y conventillos” (Castro, Donoso y Rojas, 2011: 40). Por su parte, la zona de La Viseca está formada por un conjunto de locales de venta de conejos y aves (pájaros, gallinas y otros) ubicados en pequeños pasajes al costado oriente de la Estación Central de trenes. Su construcción data de 1857 y es considerada hasta mediados de siglo parte esencial del Santiago antiguo con ‘aire de pueblo’ (Walter, 2005: 192-193).

La Vega Central está ubicada en la zona norte de la ciudad –en el barrio de la Chimba, cruzando el río Mapocho- y se construye en 1895 con el objeto de controlar el comercio informal y el tráfico de distintos bienes (Coddou y Matte, 2009). Ampliada y regulada por la Municipalidad de Santiago hasta la década de 1910, desarrolla una estrecha relación comercial con la zona de Recoleta (al norte) y el Mercado central (al sur) (Castillo, 2008: 114-123), alcanzando su punto más álgido de funcionamiento entre las década del 40 y el 60. Según Luzzi, en estas mismas décadas la práctica de la cueca en La Vega alcanza un apogeo entre las familias de locatarios, especialmente gracias a la afluencia de visitantes de los burdeles aledaños (Luzzi, 2002: 27-31). Este flujo de bienes y personas hacen que la Vega desarrolle un “nexo fuerte” con los comercios del entorno, entre los cuales se encuentran Los Polleros y el Matadero (Luzzi, 2002: 30).

La interconexión de estos lugares -la Vega, los Polleros y el Matadero- forma el primer “circuito de la cueca” conocido, entre las décadas de 1930 y 1960. El perímetro de este sector dibuja un triángulo que se ubica entre la periferia y el corazón de la capital, como vemos en el Mapa 1 del centro de Santiago. En él se ve que el triángulo de comercio bordea el sector de Estación Central (izquierda), roza la zona sur (abajo) y penetra luego en el corazón del centro de la ciudad (arriba):



Mapa 1

Mapa de los lugares de cueca urbana entre 1930 y 1960: Los Polleros de la Estación Central (izquierda), el Matadero (abajo) y la Vega Central (arriba)

Elaboración: Christian Spencer E.

Muchos de los trabajadores de La Vega, la Estación Central y el Matadero se conocen por su pertenencia al rubro del comercio detallista, de menudeo o “al por menor” como se le llama en Chile. Según señalan Nano Núñez y Luís Araneda, el encuentro regular de estos trabajadores que son “rotos chilenos” les permite descubrir su gusto por el canto e intercambiar letras de cueca, aprender melodías, competir en el canto y conocer el ambiente bravo de esos años⁵. El carácter tradicional de los mercados fortalece los nexos entre los comerciantes-cantores, cuyas familias viven y trabajan en el mismo lugar por varias generaciones (Cfr. Coddou y Matte, 2009); ellos son, precisamente, los primeros transmisores de la “tradición”. La investigadora Paz Luzzi señala que en los años 50 ya existían dos generaciones de cantores en la Vega, la segunda de las cuales nace en la década del 20 y se hace conocida en la década de 1950 gracias a un repertorio de casi un millar de cuecas (Luzzi, 2002: 69). En estos lugares se desarrolla también un “lenguaje procaz” que es traspasado a los textos de cueca, conocidos por su carácter ladino y atrevido donde predominan las historias del roto chileno (Luzzi, 2002: 27-31).

La convivencia de cantores en espacios de comercio se repite en otros sitios de Santiago. Castro, Donoso y Rojas (2011) señalan que en estos años se cuentan en el barrio Matadero más de 80 cantores de cueca, algunos de los cuales están vinculados al matadero o su gremio. “El Matadero era una Vega pero en otro barrio”, dice Carlos Navarro, refiriéndose al hábito de los cantores de visitar los tres lugares y cantar cueca⁶. Dichos cantores configuran una suerte de “escuela” de canto que se mantiene en el tiempo gracias al carácter comunitario de este sitio, formado por varias familias que tienen el hábito de cantar cueca desde varias generaciones atrás (Castro, Donoso y Rojas, 2011: 118-122).

No muy lejos de ahí, en el barrio de Estación Central, la cueca también se practica como parte de la “sociabilidad del bajo pueblo” desde la década de 1920, según señala Luengo (2004). Aunque no ofrece casos específicos, este autor describe el modo en que la sociabilidad de la zona de trenes de Santiago se conecta con la producción literaria de la primera mitad del siglo XX, comparando las letras de cuecas urbanas con los textos

⁵ Véase Ponce, “Que el diablo se persigne”; Riveros, Joaquín. 2008. “Con 80 años igual les sako la chucha a los nuevos cuequeros”. *The Clinic on line*, 17 de septiembre. Para una crónica sobre la relación entre estos mercados y la cueca véase Núñez (1997).

⁶ Entrevista a Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009.

literarios y el testimonio del mismo Hernán Núñez (Luengo, 2004). De la combinación de estas fuentes concluye Luengo que la Estación Central es por estos años un enclave geográfico-humano neorural que desarrolló su propia “dinámica de sobrevivencia y desarrollo” en la que la cueca formó parte del paisaje hasta fines de la década del 30, dejando un sello popular en esta parte de la ciudad (Luengo, 2004: 101-103). Luís Araneda y Nano Núñez, ambos cantores activos en este barrio desde la década de 1930, confirman esta información agregando que el carácter popular del barrio hacía que el canto tuviera una especial seriedad y pasión, llegando incluso hasta los puños para demostrar quién cantaba mejor que otro⁷.

El entorno comercial de los mercados urbanos, la sociabilidad popular y familiar y el hábito creado o transmitido por el canto, son precisamente el espacio desde donde surgen las primeras generaciones de cantores urbanos de cueca. Con ellos nacen las redes sociales de cultores y los primeros “grupos” como Los Chileneros o Los Chinganeros. ¿Pero de dónde provienen las habilidades de los cantores? ¿Cómo se desarrolla esta tradición performativa y qué relación posee con el entorno urbano que la rodea?

Los relatos de los cultores que entrevisté señalan que los comerciantes poseen habilidades musicales específicas que desarrollan en los sitios de comercio. Muchos adquieren capacidades oratorias de recitación de versos a viva voz -para vender sus productos- estandarizando frases o melodías implementadas para su trabajo cotidiano. El roce social pule las frases y el diario vivir las sintetiza y adapta para ser después acopladas a los textos de cueca. Luego de semanas, meses o años de uso, estos versos alimentan las melodías que hoy forman parte de letras más conocidas de cueca urbana, muchas de ellas anónimas. Los textos vociferados a viva voz constituyen justamente el inicio de la técnica del canto “gritado”: una voz penetrante, potente y “chillona” que tiene por objeto dar a conocer el producto en los oídos de los paseantes que circulan por espacios atestados de gente. Ambos aspectos, la creación de textos y la voz “gritada”, constituyen tácticas de comunicación que convierten a los veginos en verdaderos “performers” del comercio. Este fenómeno parece repetirse en el Matadero.

⁷ Véase Ponce, "Rinden homenaje en vivo al cantor y cuequero Luis Hernán Araneda, El Baucha", Op. Cit. y "Con 80 años...", Op. Cit.

Carlos Navarro recuerda la gran afluencia de cantores que había en los sitios de comercio y su facilidad para cantar cueca. Según él, el canto de la cueca urbana de esos años era algo regular y sus textos retrataban la vida de esos lugares. En estas cuecas el humor jugaba un papel importante que hacía más “local” el carácter del género:

CN: Yo conocí la cueca por allá por el año... bueno, tenía 12 años, soy del año 1930, en el 42 [...] yo iba a La Vega y en La Vega se cantaba mucha cueca [...] yo recorría Santiago con mi acordeón por todos lados [...] y adonde íbamos: cueca, cueca, cueca, cueca. No había otra cosa que cueca [...] yo prefería más escuchar la cueca de los comerciantes, no me interesaba tanto por [como] la cueca que se cantaba en la cárcel [...] Entonces empecé a preocuparme más de aprenderme cuecas de los comerciantes. En esos años, me acuerdo yo que habían muchos que sacaban cuecas y las tiraban por ahí no más, y yo le di mucha importancia a una cueca que sacó Mario Catalán que decía:

*Buenos días mi casera
Le traigo la fruta fresca
Chirimoyas de Quillota [...]*

Por ahí iba el asunto. Total que todo era dedicado a las verduras. Había otro que decía:

*Quién me compra los repollos
Las lechugas doy baratas
Coliflor a 3x20
Las verduras doy de yapa*

Entonces eran cuecas bonitas porque tenían que ver con el comercio [...]

CS: ¿Cuáles eran los lugares donde usted la vio, además de La Vega?.

CN: De La Vega... en la Estación Central también se cantaba mucha cueca: Los Polleros, que tenían unos... había una especie de galería (no sé si todavía estará) ahí en la calle Salvador Sanfuentes, ahí habían puestos donde vendían pajaritos, vendían conejos, vendían gallinas, todas esas cuestiones. Y toda esa gente que venía a surtir a esos negocios era gente que venía de afuera, afuerinos. Y se juntaban ahí con los comerciantes y nacía la farra, nacía la humorada. Y la cueca era infaltable ahí. Había muchos cantores de cueca.

Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009

Dos textos de cueca describen los talentos de los cantores que trabajan en la venta de alimentos de los mercados populares. “Pego el Grito”, aparecida en el disco *La Cueca*

Centrina del dúo Mesías-Lizama (ex miembros del grupo Los Chileneros) de 1969; y “El Frutero”, aparecida en septiembre de 1957 y grabada en 1988 por miembros de Los Chileneros, donde se describe el estilo de vida del feriante⁸. La primera hace un recuento de las habilidades del cantor chilenero incluyendo el conocimiento de las letras, el toque de instrumentos, la improvisación y la capacidad de pegar el “grito” en el lugar de abasto (saber cantar, como un vendedor). Esta cueca es además la que de su título a esta tesis, precisamente por su evocación histórica de la performance de los viejos cultores. La segunda está dedicada a la venta de frutas y diversidad productiva del mercado de la Vega. Ambos textos recrean los recuerdos mencionados por Navarro:

Pego el grito	Los Fruteros
Pego el grito en cualquier parte Que yo sé lo que es cantar De mi pecho salen versos Como arenas de la mar	Buenos días mi casera Le traigo la fruta fresca Chirimoya de Quillota Y los plátanos de Lima
Pa sacar entonado Nadie me gana Porque tengo las reales De la chingana	Corazón de paloma En esa guinda Damasco imperiales Ricas frutillas
De la chingana, ¡Ay si! Me sobra el pito Y una cueca dos veces No la repito	Rica frutilla, ay si Uva y pomelo Traigo naranjas dulces Del naranjero
Juego con el pandero Soy chinganero	Píquele frutillita Al borgoñita

La cualidad vocal de los cantores es un rasgo que distingue a los buenos “chileneros”. El timbre, volumen y tesitura definen las condiciones de los intérpretes de cueca y los diferencian de las cantoras de cueca campesina y los artistas radiales. Julio Alegría, nacido en 1942, recuerda que la entonación de estos vendedores era el requisito principal para cantar cueca. Con ese “tremendo vozarrón” –dice Alegría– mostraban su potencia usando “una voz nasal, arriba, muy melismática y muy andaluza”⁹. Este estilo de canto “gritado” es uno de los aspectos rescatados por los jóvenes cultores y constituye un pilar fundamental de la identidad sonora de la escena cuequera actual.

⁸ La primera mención a esta cueca que he podido encontrar aparece en la revista *La Voz de RCA Víctor* N°96 (septiembre de 1957) grabada en un single de Pepe Rojas con Los Provincianos y Marta Ubilla. La versión siguiente es la de los ex chileneros Luís Araneda y Raúl Lizama en *Cuecas Bravas* (1988) y luego la de Altamar aparecida en el disco *Cuecas De Oro*, Volumen I (2000).

⁹ Entrevista a Julio Alegría, Ñuñoa, 9 de octubre de 2008.

La costumbre de reunirse y cantar en los mercados configura un circuito de sociabilidad popular y festiva que se reproduce en otros lugares urbanos como prostíbulos, parques, callejones, *cités*, conventillos y *picadas* (Torres, 2001). Los cultores denominan al conjunto de estos sitios ‘el ambiente’ o ‘las canchas’ refiriéndose con ello a los lugares donde se canta la cueca urbana de modo colectivo, sin compromisos formales o profesionales. Los músicos de cueca más antiguos cuentan en más de 50 los cantores o instrumentistas que pululan por el ‘ambiente’ de los sectores de comercio y participan de este circuito de sociabilidad popular¹⁰. Muchos de los nombres de estos cantores aparecen estampados en los textos de cuecas cantadas en la escena actual; los nombres del resto, en contraste, van desapareciendo de la memoria a medida que los viejos cultores van falleciendo, llegando hasta nosotros a fragmentos o con sobrenombres. Algunos de estos personajes anónimos alcanzan un alto grado reconocimiento entre los comerciantes de la Vega, el Matadero y la Estación, fenómeno que se repite en el puerto de Valparaíso, donde los cultores tienen su propio estilo de canto¹¹.

Entre los cultores viejos el canto colectivo de los mercados es llamado “canto por lotes”. La palabra “lote” es un término emic que se usa desde la primera mitad del siglo XX entre los antiguos cultores para referirse a “grupos de personas” del ambiente de la cueca centrina o brava que se juntan a cantar sin necesariamente tener objetivos artísticos o profesionales. Como señalaba Carlos Navarro más arriba, son “grupos de amigos” que les gusta cantar, es decir, se trata de una práctica *amateur* en la que no hay fines de lucro sino un ánimo de reunión social en torno a la música. Los “lotes”, en este sentido, no son ‘grupos musicales’ sino reuniones de personas que cantan: ‘encuentros esporádicos’ o ‘situaciones’ de canto. Un mismo individuo puede pertenecer a un “lote” y al mismo tiempo frecuentar otros, ya que éstos son flexibles y no se configuran a partir de roles de adscripción, al modo de los “grupos musicales”. Como recuerda Finnegan, el amateurismo no es sinónimo de menor calidad musical sino de un aprendizaje autodidacta basado en la práctica repetitiva (Finnegan, 2007). Así, *amateur*

¹⁰ Hernán Núñez menciona una lista extensa en el disco *Así fue la Época de Oro de la Cueca Chilenera* (1973) y luego en sus crónicas (Núñez 1997 y 2005).

¹¹ Varios cultores santiaguinos son de la ciudad Valparaíso pero desarrollan su carrera mediática en la capital, como Raúl ‘Perico’ Lizama. Sobre la cueca urbana en Valparaíso véase Martínez, Rivera y Zamora (2014) y sobre ésta como fenómeno icónico de la cultura popular del puerto, véase Chandía (2013).

es un término que se superpone al de “músico” con la diferencia de que éste está asociado al status y la filiación a grupos estables (Finnegan, 2007: 16-17).

Distintos a los grupos estables, los “lotes” se definen por el encuentro social en torno a la “tradición” y el acto de performar sin una estabilidad asegurada. Mientras un grupo o “conjunto musical” tiende a la performance formal de escenario, el “lote” tiende a la performance informal en reuniones entre amigos o encuentros sociales. El “conjunto musical” tiende a aparecer además con un nombre, mientras que el “lote” no tiene una etiqueta identificadora. De hecho, los conjuntos que la escena actual conoce como “grupos de cueca” -Los Chileneros, Los Chinganeros o Los Centrineros- son en realidad “lotes” de cantores que se juntaban a hacer canto a la rueda pero que luego de grabar quedaron catalogados como “grupos” por la prensa.

Las “canchas” donde se desenvuelven los “lotes” están marcadas por la cercanía amistosa y la co-presencialidad del vínculo social. Los encuentros entre cantores-comerciantes no son un espectáculo estructurado o un ‘show para observar’, sino un espacio de reunión donde la música forma parte del ambiente. Los cuequeros actuales aprecian este modelo de sociabilidad porque trasmite “experiencias significativas, expresiones y emociones que son parte de la vida social” (Smith, 1994: 232) y tratan de reproducirlo en su propia práctica musical. Es el modelo de sociabilidad “humanizado” que no está mediado por el mercado o las instituciones y que cristaliza en el vínculo ‘cara a cara’ (Cfr. Garretón, 2007) permitiendo la adaptación de la “tradición” a las dinámicas de cada momento (Gelbart, 2007: 154). Esta es la sociabilidad que el músico Carlos Navarro recuerda como el ambiente ‘criollo’ de la cueca:

CS: ¿Y por qué esto ocurre en La Vega y no ocurre en otra parte? [...]

CN: Porque ahí estaba la gente criolla, ahí estaba la gente... no la gente del comercio establecido [...] como la ferretería o como, qué sé yo, un almacén, no, no, no, ahí no había... probablemente algunos simpatizaban con la cueca. Pero la cueca estaba especialmente donde había gente que se codeara con el pueblo, donde la gente iba... Por ejemplo, a La Vega iba la gente pobre, no iba mucha gente de sociedad a comprar a La Vega, ni a comprar al Matadero tampoco, porque en el Matadero ahí vendían los que iban pa’ las carnicerías. Y lo que se vendía ahí en el Matadero, sus productos, todas esas cosas [...] las compraba el pueblo. En esa parte era donde estaba la cueca. Donde estaba el pueblo ahí

estaba la cueca. No entraba la cueca mucho en la alta sociedad, no se preocupaban, posiblemente no les gustaba [...]

Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009

La proximidad de los “lotes” facilita las relaciones humanas. Ahí se produce el traspaso del repertorio y el aprendizaje de textos, melodías (“entonaciones”) y otros códigos del canto “gritado”. A través de estas reuniones la “tradición” circula entre personas que comparten uno o más grupos de pertenencia (trabajo, familia o grupos de amigos), todo lo cual configura una red social desde la cual se articula la transmisión del conocimiento de la cueca. Como señala Tim Rice (1994), los individuos insertos en una “tradición” comparten “más fluidamente” la cultura con los miembros del grupo al que pertenecen, pues de ese modo recrean, reconstruyen y reinterpretan la música “a cada momento” en el presente (Rice, 1994: 32). La co-presencialidad permite adquirir el conocimiento de la cueca desde una perspectiva que evita la solemnidad del historicismo (Agulhon, 1992: 8) y favorece el conocimiento de las experiencias comunitarias donde se desarrolla la vida festiva que ella propone en sus textos y actividades (Torres, 2003).

En el ambiente de los mercados hay familias de cantores y solistas que forman parte de la historia de la cueca urbana. Como señalé más atrás, algunos cantores logran destacarse dentro y fuera del mundo del comercio alcanzando reconocimiento social en la prensa; otros, en cambio, quedan plasmados en los textos de cueca o en la memoria de los amigos. En la Vega central son conocidos Mario Catalán Portilla (1913-1979), Segundo ‘Guatón’ Zamora y Eduardo ‘Chico’ Mesías, personajes que la escena actual recuerda como precursores del género. De todos estos músicos, sin embargo, el más importante es Mario Catalán, particularmente para la variante chilenera.

Mario Catalán se convierte en los años 40 en el cantor más renombrado de cueca de la Vega. Esto se debe a su capacidad para tañer o percutir distintos idiófonos con ritmo de cueca, como conchas de “choros” (mejillón), cucharas o platos de café, instrumentos que la escena actual integra a su arsenal instrumental. Pero también por ser una de las primeras figuras públicas de la cueca en cantar con un timbre de voz agudo y potente, es decir, “pegando el grito”. El término “grito”, que aquí he utilizado repetidas veces, es un término emic que se refiere a la emisión vocal que se utiliza para cantar cueca urbana

caracterizada por un amplio volumen de sonido y una impostación nasal en el registro agudo que a veces suena como “gangosa”. Quienes saben “pegar el grito” tienen “buen pito” o buena voz cuequera. Como afirman todos los cultores, sin excepción, para cantar la cueca chilenera hay que tener “buen pito”, de lo contrario no se escucha la voz en el lote donde siempre hay otros cantando junto a uno. Por eso la cueca “Pego el grito” dice “Pa sacar entonado / Nadie me gana / Porque tengo las reales / De la chingana / De la chingana, a si / Me sobra el pito / Y una cueca dos veces / No la repito”.



Imagen 11

Mario Catalán (segundo de derecha a izquierda) con el Dúo Rey-Silva (con sombreros), recibiendo un premio por su cueca “Aló, aló” en 1952



Imagen 12

Portada del disco *Cuecas Bravas* (1970), del Dúo Rey-Silva con Mario Catalán (al centro)

A través del pito se aprovechan los resonadores de la parte superior del rostro (la nariz y los pómulos) para cantar en la tesitura alta del registro, también llamada “tonos brillantes” (tonalidades agudas). Ello genera un sonido voluminoso y penetrante que se performa en el límite de las posibilidades del cantor pero sin parecer artificial. Esto explica que a los cantores la voz parezca salirles del ‘cuello’ como si estuvieran gritando, especialmente cuando lo hacen en lotes y utilizan el gorgoreo o *vibrato*, técnica que da mayor alcance al pito cuequero¹². A muchos cultores se les hincha el cuello y se le ponen los pómulos rojos al momento de cantar, mostrando así el esfuerzo físico para proyectar el sonido que exigen los hábitos de la “tradición”. El caso de Mario Catalán es importante porque es uno de los uno de los primeros cantores en ser dueño de un pito agudo, nasal y gorgoreado. Sus cualidades son reconocidas por sus compañeros

¹² Para un ejemplo de voz impostada gangosa, de buen pito y con vibrato, escúchese “Señore mire su gallo”, pista 3 del CD Anexo. Para un ejemplo de lo mismo pero cantado en un “lote” escúchese “Le tengo dicho a mi negra” en la pista 4 del mismo.

así como por diarios y revistas de la época¹³ que no dudan en calificarlo de “inconfundible voz popular”¹⁴ (véase Imágenes 11 y 12).



Imagen 13

Lote de cantores del Matadero Municipal en los años 60. Publicada en el libro *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava* (2005), de Hernán ‘Nano’ Núñez¹⁵

Fuera de la Vega, en el barrio Matadero, los músicos que sobresalen son otros. Destaca la presencia de las familias González/Castro y Godoy que heredan a sus hijos y sobrinos el hábito del canto por lotes lo que les permite integrarse luego a la escena contemporánea de la cueca¹⁶. Descolla también la voz del trabajador del matadero Luís ‘Baucha’ Araneda, cantor de ruedas, conocedor de cientos de letras y melodías y dueño de una voz etiquetada como “sentimental” por la industria discográfica de los años 60¹⁷. El Baucha es uno de los cantores referenciales de la cueca urbana antigua y nueva debido a su estilo melódico de canto y su larga trayectoria de músico urbano (que incluye su participación en Los Chileneros y otros conjuntos) además de los premios a

¹³ Catalán adquiere fama al asociarse en 1948 con el conocido conjunto de cuecas de inspiración campesina Dúo Rey-Silva, compuesto por Alberto Rey (arpa) y Sergio Silva (guitarra). Con ellos alcanza reconocimiento dentro del mundo de la industria discográfica como compositor, intérprete y tañador. Ejemplo de ello es el premio que recibe en 1952 por su cueca ‘Aló, Aló’ y el octavo lugar que alcanza en el ranking RCA Víctor su Long Play “Cuecas con el Dúo Rey Silva y Mario Catalán” (1965), una posición pocas veces alcanzada por una cueca. Véase García, Ricardo. 1965. “Discomanía”. *El Musiquero* N°25, diciembre de 1965, p. 19-23. Para más información sobre este premio véase [Sin Autor/a]. 1952. “Premian la cueca “Alo Alo””. *Ecran* N°1145, 30 de diciembre de 1952, p. 18, y “Mario Catalán: El mejor animador de la cueca chilena”, en *La Voz de RCA Víctor* N°72, septiembre de 1954, p. 23.

¹⁴ [Sin Autor/a]. 1965. “[Contrapunto de payadores]”. *Las Últimas Noticias*, 2 de septiembre, p. 3.

¹⁵ Aparecen: Luis Araneda (tercero de izquierda a derecha), Hernán Núñez (segundo de derecha a izquierda) y Fernando González (primero de izquierda a derecha), entre otros.

¹⁶ Estas familias están presentes en el grupo más antiguo de cueca urbana, Los Chinganeros, a través de Luís Castro y Carlos Godoy. Para una referencia más detallada de la familia González/Castro, véase Castro, Donoso y Rojas (2011); para una nota de prensa véase [Sin Autor/a]. 2005. “Historias del ambiente. Conversaciones con Fernando González Marabolí”. *Nuestro.cl*, mayo. Marinao, Verónica. 2006. “Adiós a un maestro de la cueca”. *El Mercurio*, 27 de septiembre, p. C16.

¹⁷ En [Sin Autor/a]. 1971. “Los Centrinós”. *El Musiquero*, IX-1971, p. 4-11.

su trayectoria señalados¹⁸. Como señalan Castro, Donoso y Rojas (2011), el barrio matadero construyó durante la primera mitad del siglo XX una verdadera ‘familia de cantores’ donde se practicaba la cueca en casas de canto y restaurantes, además del propio matadero. En ellos se reunían los González/Castro y su familia, los miembros de la familia Godoy y el mismo Baucha (véase Imagen 13). Como afirma Carlos Godoy, hijo de Carlos Godoy Araya, también cantor del ambiente reconocido por su buena voz:

uno lleva la raíz de estos cantores [porque] no era necesario tener tanta educación para expresar el canto, sino que venía de la familia... mi padre fue el mejor; y por eso que para mí es un gran orgullo poder llevar el nombre de mi padre y tratar que cada día expresarme mejor en las cuecas y poder cantarlas mucho más¹⁹

Si bien esta cueca popular se realizó en el Matadero, la Estación y la Vega Central, su desarrollo no se circunscribió únicamente estas zonas sino que se extendió también a espacios ocasionales o estables de sociabilidad popular. Entre éstos figuran las fondas de Fiestas Patrias, las fiestas o celebraciones hípicas, los bares y las chicherías transitorias (locales de venta de chicha [vino fermentado de uva]). Entre los lugares estables están los mencionados conventillos, callejones, *cités* y prostíbulos mencionados, más algunas fiestas familiares y sectores del Parque Cousiño (el mayor parque de la Santiago ubicado en el sector sur-poniente de la ciudad, hoy llamado Parque O’Higgins), donde se juntaban a cantar. Todos estos lugares son importantes entre los músicos de la cueca porque forman parte de la memoria territorial de los sectores populares donde se gestó el género.

Los cuatro factores mencionados, mercados populares, segregación urbana, sociabilidad popular a industria discográfica, generaron en la primera mitad del siglo XX las condiciones sociales para el nacimiento de la “cueca urbana” como tradición performada y espacializada. La industria discográfica no jugó un papel preponderante durante este período, pero sí lo hizo en los años siguientes al integrar la categoría de lo “urbano” a su producción de discos, como veremos a continuación.

¹⁸ Premio a la cueca “Samuel Claro Valdés”. Véase Díaz, Iñigo. 2011. "Dos maestros para la historia de la cueca". *El Mercurio on line*, Jueves 8 de septiembre de 2011.

¹⁹ Entrevista a Carlos Godoy, Santiago, 29 de septiembre de 2008.

2. Lo urbano y lo folclórico en la discografía de la cueca urbana (1967-2001)

Los primeros “grupos” estables de cueca urbana aparecen en los años 60 y 70. Se trata de Los Chileneros, Los Chinganeros y Los Centrineros, grupos compuestos mayoritariamente por “lotes” que partieron cantando en los mercados y sitios de sociabilidad popular pero que luego se transformaron en “grupos” al comenzar a grabar discos. Son conjuntos de referencia de la escena del siglo XXI en cuyas filas participan cantores destacados de los barrios de Santiago, entre los cuales encontramos a Hernán ‘Nano’ Núñez, Luís ‘Baucha’ Araneda, Carlos ‘Pollito’ Navarro, Raúl ‘Perico’ Lizama, Eduardo ‘Chico’ Mesías, Mario Catalán, Luís Téllez Viera (1924-1992), Rafael ‘Rafucho’ Andrade (1922) y Carlos Godoy Araya (1908-1983). Ligados a estos grupos pero pertenecientes a una generación posterior, hallamos a Luis Téllez Mellado (c. 1950), Julio Alegría (1942), Rafael Cubillos, Juan Castillo y Carlos Godoy (1950), entre otros. Todos ellos tienen experiencia en cantos a la rueda y forman parte de Los Chileneros, Los Chinganeros o Los Centrineros en distintos momentos de su vida (con algunas excepciones). Junto a ellos hay decenas de músicos acompañantes que participan de ruedas y sesiones de grabación.

Entre 1967 y 1973 varios de estos cantores graban seis placas discográficas para los sellos EMI Odeón y RCA Víctor. Son *La Cueva Centrino* (1967), *La Cueva Brava* (1968), ambas de Los Chileneros; *La Cueva Centrino* (1969) del Conjunto Mesías-Lizama, miembros de Los Chileneros; el elepé *Buenas Cuecas Centrineras* (1971) de Los Centrineros, y *Así fue la Época de Oro de la Cueva Chilenera* (1973), de Hernán Núñez con ex miembros de Los Chileneros y cuequeros del ambiente²⁰. La suma de estos discos contiene casi cien cuecas urbanas. El “lote” principal que las graba es el agrupado en torno al nombre de Los Chileneros (que lidera Nano Núñez y que graba tres de los discos mencionados), de donde emana el tronco principal de Los Centrineros y

²⁰ La primera grabación del conjunto Los Chileneros es apoyada por Margot Loyola, Héctor Pavez y Rubén Nouzeilles (Núñez, 2005: 32), además del aporte intelectual de Fernando González Marabolí, según señala Luís Castro en el disco de Los Chinganeros *Chilena o Cueva Tradicional* (2001). De acuerdo al sitio de patrimonio cultural chileno “Nuestro”, González Marabolí fue fundamental “como gestor de la propuesta del grupo Los Chileneros, plasmada en su primer disco homónimo, grabado en 1967, que sorprende al público presentando, por primera vez, una cueca que une el estilo de canto tradicional con las temáticas que germinan en el matadero, La Vega, la Estación Central, el puerto de Valparaíso, las cantinas, restaurantes, prostíbulos y fondas del ambiente cuequero urbano”. Para más información véase [Sin Autor/a], “Historias del ambiente. Conversaciones con Fernando González Marabolí”. http://www.nuestro.cl/notas/rescate/conversacion_gonzalez_maraboli1.htm Acceso: 1 de febrero de 2012.

el Dúo Mesías-Lizama. A ellos se agrega un sexto disco: *Cuecas con Escándalo* (1970), que reúne en una misma grabación a los “lotes” de los tres mercados señalados, la Estación Central, La Vega y el Matadero Municipal, más los cantores del puerto de Valparaíso. Este último disco es una muestra de la cultura del canto de “lotes” del período predictatorial²¹.



Imagen 14
Contratapa de la edición de RCA Víctor de
Cuecas con Escándalo (1970)

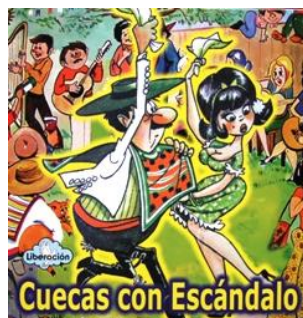


Imagen 15
Portada de la reedición de 2006 del disco
Cuecas con Escándalo, Sello Liberación
(CDZ-2124)



Imagen 16
Portada del disco *La Cueva Brava*, de Los Chileneros (1968)
Serie *El Folklore Urbano* EMI Odeón, Volumen IV.

El grupo de Los Chileneros es el que mejor representa el prototipo histórico de la cueca urbana y el primero en llevar el canto por “lotes” al formato de grabación. Los registros discográficos que este grupo hace, junto con el disco del dúo Mesías-Lizama (1969), sientan los parámetros estilísticos bajo los cuales se realiza el *revival* de la cueca urbana en los años 90 y su posterior despliegue. El repertorio contenido en estos discos, además, conforma el corpus principal del canon de la cueca chilenera actual, por lo que

²¹ Además de estas grabaciones, el grupo Aparcoa registra algunas cuecas chileneras en el álbum “Aparcoa” (1970) y en el disco “Chile” (1975).

lo considero “discografía histórica” para el estudio de la cueca urbana del último medio siglo²².

La publicación de estos seis discos constituye un punto de inflexión en la historia de la cueca chilena, no solamente en la urbana. Esto se explica por la introducción de cambios en el modo de interpretar la cueca y la aparición de la categoría de lo ‘urbano’ en la industria discográfica. En relación al primer punto, Los Chileneros, Los Chinganeros y Los Centrineros utilizan la misma ‘base sonora’ que usa la cueca chilena o campesina general: una estructura métrica de cuatro partes, una estructura fraseológica de ciclos de 4 u 8 compases, la mezcla de los ritmos 6/8 y 3/4, la utilización de armonía funcional y una instrumentación basada en cordófonos y percusiones. Sin embargo, realizan algunos cambios que en la nueva escena serán considerados cualidades performáticas básicas del género. Entre estos cambios están:

- Renovación de la instrumentación: Menor utilización del arpa y mayor presencia del piano (dejando a la guitarra un rol de acompañamiento), mayor presencia del tañador (sin uso del tormento), uso frecuente de más de un pandero, mayor presencia del contrabajo como base de conducción de la armonía y presencia irregular de batería;
- Nuevo uso de la voz: utilización del estilo “gritado” con gorgoreo, tonos agudos o brillantes, alternancia de voces y, en algunas ocasiones, performance vocal en formato de rueda circular o semicircular. Todos estos aspectos forman parte del canto a la rueda;
- Voces exclusivamente masculinas (género);
- Utilización de mayor velocidad en el pulso (con voces en terceras paralelas)²³;
- Diversificación de las temáticas de las cuecas: Mayor presencia de temas ligados a las historias y oficios de sujetos populares (prostitutas, mineros, matarifes, carpinteros, vendedores, vagabundos o “pungas”, presos, boxeadores, delincuentes) incluyendo temáticas de orden social como la historia del país, los espacios urbanos de Santiago y Valparaíso y la importancia de la mujer²⁴;

²² Dos discos posteriores complementan esta discografía: *Por los barrios bravos*, de Hernán Núñez y Los Chileneros (1984) y *Los Chileneros En vivo* (2001), este último fruto del revival de la cueca urbana.

²³ Por lo general el pulso de la cueca se mide en negras con punto. En la música de Los Chileneros ésta se ubica entre 74 y 83 unidades por minuto.

²⁴ Los Chileneros suelen incluir además cuecas sobre la fiesta, la sociabilidad, el sentido patriótico o nacional, y –especialmente- la historia y el valor de la cueca como género local.

- Aspectos performativos: mayor tendencia al carácter silábico del canto (una sílaba para cada nota) y uso de un vestuario informal o semi-formal descartando trajes folclóricos típicos de huaso o china.

Estos cambios son acogidos por la escena actual –sobre todo por la variante chilenera– que luego los profundiza y desarrolla a partir de las características de cada una de las variantes. Entre los cambios principales que implementan los cultores jóvenes están la diversificación del fraseo musical, la fusión con otros géneros musicales, la complejización de la armonía, la improvisación, el uso de otros instrumentos (guitarra eléctrica, teclado y bajo eléctrico, entre otros) y un rol más activo de la mujer en el baile y el canto. Volveré sobre estos aspectos en los capítulos 5 y 6.

La aparición de estos LP introduce en el mercado discográfico un conjunto de categorías y conceptos nuevos que habían sido prácticamente obviados por la industria cultural desde los años 30 (prensa, radio y revistas). Vocablos como ‘brava’, ‘bajos fondos’, ‘diabla’, ‘aniñá’, ‘chilenera’, ‘chungo’ [lote] y ‘centrina’ –además de ‘rota’ o ‘chora’– aparecen entre las carátulas de los discos, donde además figuran las categorías de ‘folclor’, música ‘popular’, música ‘tradicional’ y música ‘chilena’. Las notas explicativas de los discos hablan de una música de “los bajos fondos”, de un “folklore urbano de las riberas del Mapocho” que representa a “seres que deambulan por el perímetro de las grandes ciudades, y a menudo al margen de la ley y de la sociedad”²⁵. Se trata de sujetos que están “en la espera de una luz y una tibieza que nunca conocieron, a veces se ocultan de la vida, de la sociedad, de la policía, y en esa ambientación crecen, viven y desaparecen de este mundo sin dejar rastros”, por eso usan el “lenguaje del lumpen santiaguino, el siempre audaz y gracioso léxico del tipo fuera de la ley, lenguaje de crónica roja, de prensa amarilla, prostibulario” (ibíd.). Las carátulas agregan además que los cuequeros entablan una “lucha fiera, varonil y brava” y hacen música “sin el formulismo y la disciplina de un artista profesional”²⁶.

El segundo punto mencionado, la tardía introducción de la categoría de lo “urbano” en la cueca, se relaciona con la historia de la industria discográfica comercial. Durante los

²⁵ Trío Los Parra. *20 Cuecas con Salsa Verde, El Folklore Urbano, Volumen I*. Chile: EMI Odeón, 1965; Roberto Parra. *Las cuecas de Roberto Parra*, vol. II, *El folklore urbano*. Santiago: EMI Odeón, 1967.

²⁶ En Varios. *Cuecas con Escándalo*. Chile: RCA Víctor, 1970.

años 60, la progresiva aparición de escenas musicales en la ciudad aviva la discusión sobre el concepto de “folclore” en la industria cultural. Entre los temas que aparecen en este debate está la relación de la “ciudad” con el “mundo urbano” y el “folclore”. La industria fonográfica acepta la existencia de un folclore de la ciudad o “folclore urbano” pero considera que éste ha de permanecer subsumido a la idea de “folclore”, cuyo referente principal es la vida campesina o rural. Lo urbano, en este sentido, es visto como un subcampo del “folclore” que no es suficientemente significativo para definir los límites del folclore o la cueca. Como afirman León y Ramos (2011), la difusión del “folclore” en esta época se basa teórica y prácticamente en criterios académicos emanados desde la “ciencia folclórica” que tienen por objeto reforzar la identidad chilena de raigambre campesina: se estudia lo que está en peligro de extinción con el fin de proveer “un conocimiento efectivo sobre aquellas ‘supervivencias inmediatas’ de las culturas locales que perduran en el medio sociocultural” (León y Ramos, 2011: 33)²⁷. Dicha perspectiva es respaldada por instituciones académicas de la Universidad de Chile, la universidad más importante del país y columna vertebral de la educación pública nacional.

Entre 1940 y 1973 se crea a través de Universidad de Chile una institucionalidad cultural destinada a recolectar, estudiar y difundir el folclore chileno. Son las primeras políticas culturales de Estado en materia musical que están destinadas a rescatar el “folclore” ante su posible desaparición o transformación (Instituto de Investigaciones Musicales, c. 1950). Es el período del estudio del folclore que el investigador del folclore Manuel Dannemann llama “científico” (Dannemann, 1998: 27) y que el etnomusicólogo chileno Rodrigo Torres ha calificado como un intento de “representación canónica de la oralidad popular literaria, musical y coreográfica” (Torres, 2005: 9). El resultado de este proceso es la homologación de lo popular con lo nacional “bajo el estatuto del folclore” con un “amplio alcance social y cultural” (Torres, 2005: 9). De este modo, la Universidad de Chile a través de sus organismos de

²⁷ Por ejemplo, en el elepe *150 Años de Historia y de Música Chilenas* editado en 1964 (LDC-36098), EMI Odeón señala que este disco es “la ‘historia chica’ de Chile”, la música que acompañó “tanto hechos épicos, gloriosos, costumbristas, tradicionales y románticos de nuestra ejemplar Nación”. Se trata de un trabajo musical “auténtico” y “chilenizante” en “interpretación, ambientación y estilo” donde a lo largo de su contenido “van despertando voces y sonos de los valles y de los pueblos, que habíamos olvidado o que, sencillamente, ignorábamos” (ibíd.) debido al “incontenible progreso científico que arrojó las expresiones folklóricas de los medios urbanos y las relegó en casi su totalidad al medio rural” [Jaime Rojas en [Sin Autor/a]. Conjunto Cuncumén. *Aquí estoy para quererte*, vol. XXII, *El folklore de Chile. Cantos y Danzas de la Región Central*. Santiago: EMI Odeón, 1970.

investigación folclórica, difunde una idea de folclore nacional y popular “unificado” que está asociado a lo campesino, alcanzando impacto en la industria discográfica en detrimento de la innovación que la misma serie *El Folklore Urbano* introduce con las categorías de lo ‘urbano’²⁸.

Donde más notoria se hace la supremacía del folclore sobre la música “urbana” es en las dos series más importantes publicadas por la industria fonográfica comercial en los años 50 y 60, *El Folklore de Chile* y *El Folklore Urbano*. La colección *El Folklore de Chile* es lanzada por EMI Odeón en 1956. En ella el sello incluye una amplia gama de recolectores, folcloristas y grupos de proyección pertenecientes a la tradición campesina y las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, donde se cultiva la “proyección folclórica”²⁹. Las Escuelas de Temporada, fundadas por la educadora Amanda Labarca (1886-1975), son sesiones públicas de difusión de la ciencia y el “folklore” llevadas a cabo por la universidad entre los años 1936 y 1954. El objetivo es poner el patrimonio cultural intangible del país a disposición de gente no especializada, lo que tiene como consecuencia el nacimiento de conjuntos folclóricos en la segunda mitad del siglo XX, muchos de ellos apoyados directa o indirectamente por investigadores del Instituto de Investigaciones Folclórico Musicales de esa casa de estudios. Casi diez años después, en el año de 1965, el sello EMI Odeón lanza la serie *El Folklore Urbano* como una forma de profundizar su colección *El Folklore de Chile*. Los artistas incluidos son Roberto Parra (1965), Trío Los Parra (Hilda Parra, Nano Parra y María Elena Parra) (1965), Los Chileneros (1967, 1968), el Conjunto Mesías-Lizama (1969), Los Centrineros (1971) y Hernán Núñez con Los Chileneros (1973). Como puede apreciarse, cinco de los seis discos de la “discografía histórica” de la cueca urbana son editados por esta colección (el sexto, *Cuecas con Escándalo*, 1970), es editado por RCA Víctor). En ella, sin embargo, la colaboración con los académicos de la universidad es al parecer inexistente, salvo la mencionada en la nota al pie N°20.

²⁸ Para conocer el aporte de la Universidad de Chile al estudio del folclore consúltese Dannemann (1967) y Cáceres (1998).

²⁹ Esta colección durará hasta los años 80 y a partir de los años 90 algunos de los discos serán reeditados. Entre los y las artistas incluidos en ella encontramos a Violeta Parra (1956, 1964), Cuncumén (1964, 1968, 1969, 1970), Millaray (1964, 1970, 1971), Héctor Pavez (1967, 1970, 1972), Elena Montoya (1964), Conjunto Acahual (1974), Hugo Arévalo (1969), Rauquén (1971) y varios discos del Conjunto Graneros (1976, 1978), entre otros.

La industria discográfica introduce el término “urbano” de modo deliberado en su discografía con el fin de ampliar su campo temático y diversificar sus estrategias de comercialización. Según señala el productor original de esta serie, Rubén Nouzeilles, la intención del sello era "abrir una clasificación para las manifestaciones musicales populares *netamente ciudadanas*, que en Chile son mucho más abundantes de lo que comúnmente se cree, y que configuran formas y estilos definidos" (cursivas mías)³⁰. Aunque Nouzeilles no explica por qué esta colección aparece tan tardíamente, el uso del término ‘clasificación’ demuestra la importancia que posee para la industria la categorización de los fenómenos sonoros. Puede inferirse de sus palabras que las ‘manifestaciones musicales populares’ publicadas con anterioridad fueron de algún modo menos ‘ciudadanas’ que la cueca urbana vinculada a los “bajos fondos” y “riberas del Mapocho”. Es plausible pensar que EMI Odeón decidió aceptar el término ‘urbano’ y su asociación con el espacio “ciudadano” sólo una vez que la categoría de ‘folclore’ estuvo plenamente asentada en la industria discográfica.

Toda la terminología utilizada en estas dos series, sin embargo, no sobrevive más allá de lo dicho en las carátulas de los discos. Si bien éstos introducen nuevas palabras para referirse a la cueca hecha en la ciudad, las revistas de los años 50 y 60 integran escasamente la nomenclatura ‘urbana’ y mantienen el concepto de “folclore” como eje principal para describir la música chilena³¹. Como en la primera mitad del siglo XX, el “folclore” se asocia a la ruralidad y el mundo ‘campesino’ o ‘criollo’ que existe fuera de la ciudad, pero esta vez con el apoyo de las investigaciones “científicas” de folclore, como señalaban León y Ramos. La coincidencia entre el mundo académico y la industria, precisamente, permite la subsunción de lo “urbano” y lo “popular” al “folclore” y da legitimidad a la mediatización de la cueca campesina como categoría de representación de lo chileno.

La reedición de discos mantiene el uso de la nomenclatura ‘urbana’ en los años 70 y 80. Músicos como Mario Catalán, Eugenio González, María Elena, Nano, Ángel y Roberto

³⁰ Nota publicada en el disco [Sin Autor/a], *20 Cuecas con Salsa Verde*.

³¹ Entre estas revistas se encuentran *Ecran* (1930-1969), *Radiomanía* (1943-1970), *La Voz de RCA Víctor* (1946-1958) y *El Musiquero* (1964-1976). Ejemplos en cada una de estas revistas hay muchos, por ejemplo, el comentarista Víctor Labarca señala en *El Musiquero* que la música popular chilena “busca la substancia nutritiva en lo folklórico” (Nº39, marzo 1967, p. 17) y la misma revista repite en 1970 que los medios de comunicación alejaron las “genuinas expresiones” musicales al campo (Nº121, septiembre 1970, p. 48-49). Más sobre la condición de ruralidad asignada al folclore en Ramos (2012a y 2012b).

Parra, y grupos como Huentelauquén o Los Pulentos de la Cueca, promueven una cueca “de personajes populares” que es “escandalosa”, “chora”, de “nocturnas fiestas”, cueca “del pueblo” y del “submundo capitalino” donde habitan “seres de fauna urbana” que cantan con “los trazos firme de la denuncia”, según dicen los textos de las carátulas que vuelven a aparecer hasta el período final de la dictadura³². No obstante, el uso de estos conceptos y adjetivos se hace definitivo sólo en el período postpinochetista y debido a la aparición de la escena de la cueca urbana, que los recupera y aplica a su propia práctica performativa. Así, la terminología iniciada con la serie *El Folklore Urbano* y continuada con la reedición de estos discos, es integrada a la escena por los músicos jóvenes para describir la cultura popular urbana que desean recuperar.

3. *La cueca urbana como medio de producción social del espacio (1990-2010)*

A diferencia de la industria discográfica y los estudios académicos de los años 50 y 60, los cultores jóvenes conciben la cueca urbana como un fenómeno enraizado en lo “urbano” y lo “popular” antes que en lo “folclórico”. Los músicos se refieren la escena como un movimiento “local” que ocurre en la ciudad con el cual se identifican por medio de los lugares donde se hace. Son los sitios que reúnen a las audiencias y los músicos del período postpinochetista bajo la nomenclatura usada en las carátulas de los años 60 a 80, como “brava”, “diabla”, “del pueblo”, “aniñá”, “rota”, “escandalosa”, de “nocturnas fiestas” y del “submundo capitalino”. Al llegar la democracia esta nomenclatura no cambia, sin embargo, la escena no es considerada un “submundo” sino un territorio en el que se acumulan experiencias por medio del uso del espacio a través de la música. Es posible decir, por tanto, que la terminología usada en las décadas anteriores vuelve a aparecer en la década del 90 pero ahora es utilizada para atestiguar el sello de *localidad* de la cueca y ya no sólo como un modo de categorizar una actividad “folclórica”.

La localidad es el *locus* donde se desenvuelve la música. Como explica Arjun Appadurai (1996), se trata de un constructo fenomenológico y material: fenomenológico en el sentido de conformar un “complejo cualitativo” constituido por “una serie de relaciones entre el sentido de inmediatez social, las tecnologías de la interactividad, y la

³² Para el detalle de estas carátulas véase la Discografía completa al final según el nombre del artista.

relatividad del contexto”, que se expresa en formas de agencia, socialización y reproductibilidad de lo vecinal; y material en el sentido de estar hecha por tecnologías y teleologías de la localización que fabrican el espacio, como la organización de senderos y pasajes, la construcción de casas, los jardines, el diseño y la negociación de los espacios transhumanos (Appadurai, 1996: 178-180). La localidad, en este sentido, es un espacio abstracto, una posibilidad de habitamiento que lucha por convertirse en un espacio ‘humanizado’ que acumule experiencias significativas en lo que conocemos propiamente como ‘lugar’ (Aguilar, 2012: 122). El fundamento de la localidad, por tanto, es la constitución de un *lugar* en el cual se desenvuelven prácticas culturales.

Podemos definir el *lugar* como un entorno material intervenido por medio de la acción cognitivo-sensorial y afectiva de la vida humana (Aguilar, 2012). Las personas que habitan lugares desarrollan un apego subjetivo a éste que les otorga recursos simbólicos y los imbrica con el territorio (Aguilar, 2012: 120-124) haciendo que los individuos estructuren las condiciones físicas de la vida social al espacio o, dicho de otro modo, que se “apropien” de él (De Certeau, 1984: 96). Este apego subjetivo al territorio genera un grado de arraigo (*rootedness*) o “seguridad ontológica” delimitada por las experiencias o “topografías vividas” en esos lugares (Basso en Aguilar, 2012: 126-127). El “hacer lugar” o *place-making* es una forma de crear significados asociados a ese territorio desde el lenguaje (o la experiencia) con el fin de reproducir el espacio vivido. Por ello el *lugar* es un proceso en constante disputa o tensión y no tiene una identidad unitaria, es decir, es un constructo que expresa la experiencia humana y la resistencia a las tensiones que genera la modernidad y la transformación urbana de las ciudades. Lo *local* y lo urbano, puede decirse, están relacionados.

El contexto de la localidad es la *ciudad* entendida como un entorno o comunidad urbana que alberga formas específicas de asociación humana (Wirth, 2001: 110). Estas asociaciones están favorecidas, constreñidas o influenciadas por los hechos que ocurren en ella, sean demográficos, sociológicos, comunicacionales, económicos o políticos (Cruces, 2004, “Introducción”). La ciudad es un espacio fenomenológico que ofrece la posibilidad de capturar significados a través de los acontecimientos de la vida individual y colectiva (Savage y Warde, 1993: 134). Dichas experiencias se conservan o palpan en elementos físicos cuyo valor se comparte con otros individuos, conformando “topografías íntimamente ligadas a las personas” (Pereira, 2005: 214). Precisamente, los

espacios de baile de cueca son enclaves físicos abstractos que han sido llenados de significado o “lugarizados” con experiencias humanas (Aguilar, 2012: 120-124). Estas experiencias son “topografías vividas” de la “tradición” de la cueca urbana o lugares “producidos”, representados, definidos y transformados por medio de la práctica musical frecuente (Cohen, 1995a: 434).

El centro de Santiago de Chile es una geografía social o “territorio lugarizado” en el que la práctica de la cueca ha dejado una memoria física. Se trata de ‘marcas geográficas’ (Benjamin en Savage y Warde, 1993: 134) que pueden ser leídas e interpretadas por la gente a partir de su contacto con esos lugares y su conocimiento de la “tradición” adquirido en cuecazos, cantos a la rueda o encuentros espontáneos de cueca. Este fenómeno crea “mapas de significado” reales o imaginarios (Cohen, 2007: 222) que son reforzados a través de la performance desplegada en estas topografías que les dan valor y las convierten en puntos de referencia para las audiencias (Spencer, [Forthcoming 2015b]).

Los lugares de canto y baile de cueca urbana aparecen entre los años 2000 y 2010, alcanzando su apogeo durante el segundo lustro de la década. En la primera mitad los cuecazos se hacen en casas familiares, restaurantes, salas de concierto o espacios de música popular, como la Estación Mapocho, la Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), la *Yein Fonda* y los espacios arrendados por el colectivo Guachacas, mencionado en el capítulo 1³³. En la segunda, esta cifra aumenta gracias a la aparición (o reacondicionamiento) de nuevos lugares de carácter frecuente o infrecuente. La mayor parte de los cuecazos posee una periodicidad irregular (semanal, mensual o trimestral) en la que se realizan actividades específicas como Ciclos de Cueca Urbana, Talleres, Fiestas y Fondas de fiestas patrias, entre otros. Estos lugares están esparcidos por el centro de la ciudad concentrándose en los barrios capitalinos Brasil³⁴, Bellavista³⁵, Avenida Matta³⁶ y Tarapacá³⁷, entre otros³⁸. Una panorámica general de estos sitios permite ver que cubren los extremos del ‘casco histórico’ de la ciudad³⁹:

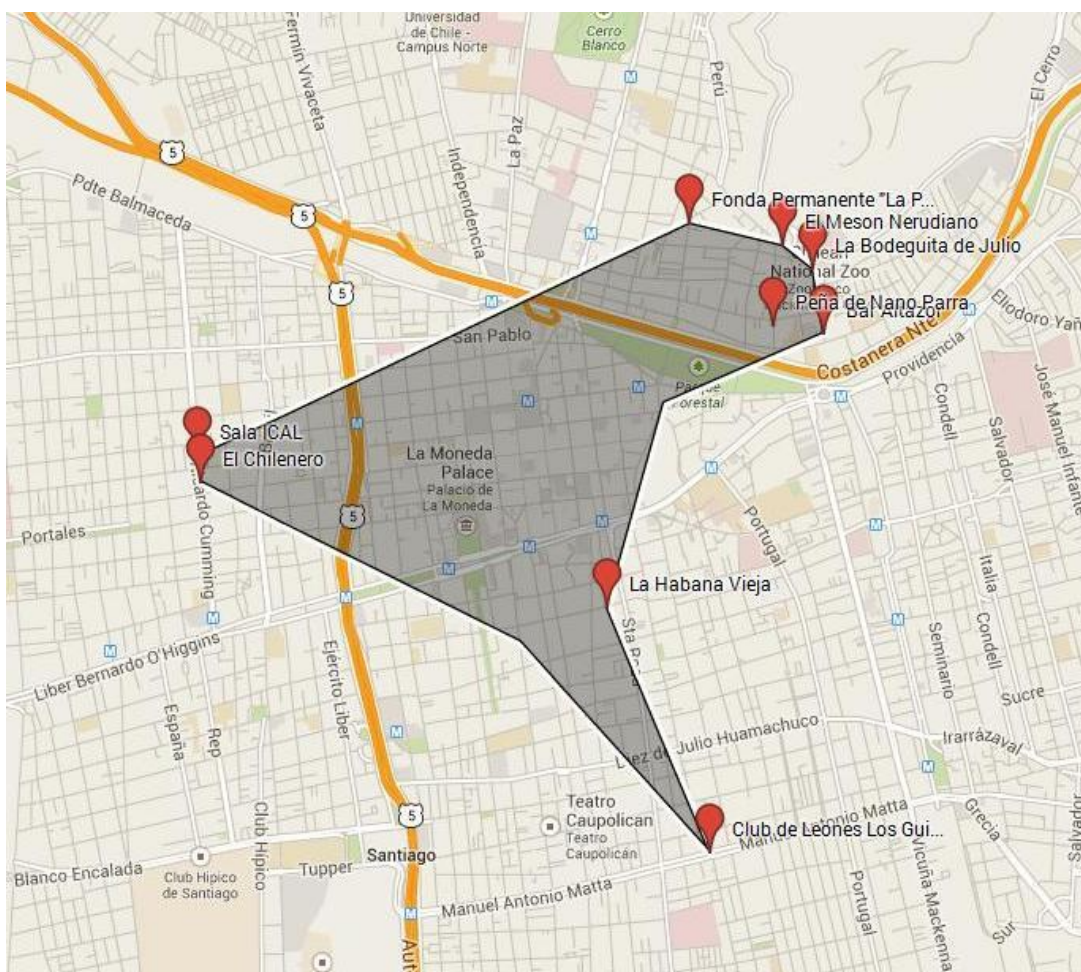
³³ Véase “18 Formas de Celebrar el 18”, Op. Cit.; “Este Miércoles se Lanzó la Sexta Cumbre ‘Guachaca’ en la Estación Mapocho”. 2003. *Cooperativa on line*, 9 de abril; “Pepe Fuentes”, Op. Cit.

³⁴ Sala ICAL (desde 2007 hasta c. 2014) y Restaurante *El Chilenero* (desde 2008).

³⁵ Bar Altazor (desde 2007, Barrio Bellavista), La Bodeguita de Julio (desde 2009); El Mesón Nerudiano (desde 2008); La Peña de Nano Parra (desde 2009) y la Fonda Permanente *La Popular* desde 2009.

³⁶ Club de Leones *Los Guindos* desde 2008.

³⁷ La Habana Vieja (Tarapacá 755, próxima al Barrio Paris-Londres), realiza cuecazos esporádicos desde



Mapa 2

Mapa de los lugares infrecuentes de baile de cueca urbana
en el 'casco histórico' de Santiago de Chile, 2005-2010

Elaboración: Christian Spencer E.

Los cuecazos frecuentes se realizan en más de diez lugares de la ciudad una o dos veces a la semana, o una vez al mes. Entre estos lugares hallamos el Club Matadero (desde 2010, realizado en el Barrio Matadero), el Bar Restaurant Ópera Catedral (desde 2006, en Barrio Bellas Artes/Barrio Lastarria), el Bar Restaurant Victoria (desde 2007, en Barrio Club Hípico), el bar La Chimenea (desde 2007, en Barrio Cívico) y el restaurant Las Tejas (desde 2004, próximo al Barrio Cívico). De acuerdo a mi revisión de prensa y mi propia experiencia durante el período 2005-2010, el punto más alto de actividad

2004, regulares entre 2008 y 2009. Luego se cierra y se cambia al barrio Bellavista.

³⁸ Se suma a éstos Restaurant Costa Azul desde 2010 (comuna de Quilicura).

³⁹ El centro urbano o 'casco histórico' de Santiago está ubicado en el triángulo formado por la Autopista Central [Avenida Norte-Sur] (por el oeste), Río Mapocho [Avda. Presidente Balmaceda] (por el norte) y Alameda [Libertador Bernardo O'Higgins] (por el sur) (Cfr. Castillo, 2008).

cuequera se produce entre los años 2008 y 2009 cuando se llega a bailar hasta tres veces por semana en El Huaso Enrique (activo desde 2005 en Barrio Yungay), Galpón Víctor Jara (desde 2006 en Barrio Brasil), Club Social Comercio Atlético⁴⁰ y Club Social El Abasto (llamado “El Romerito”, desde 2008 hasta 2009 en Barrio Matadero-Franklin). Al igual que los lugares de cueca infrecuentes, el mapa de los lugares más visitados muestra una amplitud de senderos y espacios a los que audiencias y músicos pueden llegar desplazándose en breves espacios de tiempo:



Mapa 3

Mapa de los lugares frecuentes de baile de cueca urbana en el
‘casco histórico’ de Santiago de Chile, 2005-2010

Elaboración: Christian Spencer E.

⁴⁰ Local fundado el 9 de junio de 1932 ubicado entre los barrios de Avenida Matta y Matadero-Franklin (San Diego N°1130). Se mantiene activo entre 2007 y 2010, es cerrado en 2012 y luego reabierto el 2013 albergando gran cantidad de actividades cuequeras.

Prácticamente la totalidad de los espacios de baile está ubicada en el perímetro delimitado por las calles Carlos Valdovinos (al sur), Exposición (al oeste), Vicuña Mackenna (al oriente) y Dominica (al norte). Este cuadrante se ubica íntegramente en el centro urbano de la comuna de Santiago, penetrando unas cuantas calles en los bordes comunales de las comunas Pedro Aguirre Cerda, Estación Central, Providencia y Recoleta, respectivamente. Pocos de los lugares frecuentes se ubican en el sector turístico de la ciudad -donde se desarrolla el comercio del ‘casco histórico’-, sin embargo, todos estos sitios están distantes 20 a 30 minutos a pie del centro principal de la ciudad, la *Plaza de Armas*. La escena de la cueca urbana, por tanto, se desarrolla en los bordes del ‘casco histórico’ de la capital abrazando de vez en cuando su centro⁴¹.

Los lugares frecuentes e infrecuentes están ubicados en un triángulo geográfico similar al que ocupaban los lotes de cantores de antaño. Este hecho no es una coincidencia pues durante la recuperación de los años 90 los jóvenes músicos buscan deliberadamente los lugares de cueca donde antiguamente se bailaba y cantaba. La mayor parte de la primera y segunda generaciones sigue yendo a La Vega, el Matadero y la Viseca con el fin de conocer el lugar o hablar con los músicos que ahí quedan, para conocer sus historias y “topografías vividas”. De esta manera las ‘marcas geográficas’ de los mercados y sitios de comercio son “absorbidas” por los músicos integrando al mismo tiempo la nomenclatura utilizada para ella (“brava”, “aniñá”, “rota”, “escandalosa”, etc.). Gracias a este involucramiento con el espacio los músicos de cueca urbana crean *localidad* en la medida en que establecen “tejidos significativos a través del sonido” que se materializan en espacios donde pasado y presente se conectan (Cohen, 1995b: 66). Así, el vínculo entre los espacios donde se concretan las experiencias significativas (en el presente), el sentimiento de pertenencia a un lugar (*localidad*) y las memorias de éstos (‘topografías vividas’) arraigan o “espacializan” la escena a la ciudad. La música se vuelve entonces un medio para crear o recuperar espacios en la medida en que “evoca y organiza memorias colectivas y ofrece la posibilidad de vivenciar el lugar con una intensidad, poder y simplicidad que no tiene parangón con ninguna otra actividad social” (Stokes, 1994: 3; Cfr. Cohen, 1995a: 438)⁴².

⁴¹ La única excepción a esta regla es el local La Chimenea, que después de Bicentenario se convierte en un lugar regular de cuecas.

⁴² A partir del año 2010 aparecen o se consolidan nuevos espacios para el baile de la cueca. Entre éstos podemos mencionar el Club Matadero, el bar-restaurant Costa Azul, el Pub La Máquina o el Bar Raíces, entre otros. En el año 2013 se crea la Casa Huemul, centro cultural autogestionado creado por músicos del

La espacialidad de la escena se sostiene gracias a la música en vivo. En el período en que hice mi trabajo de campo (2008-2010) los grupos se presentan entre 2 y 3 veces al mes, lo que arroja un promedio de 40 a 50 cuecazos mensuales sumando todos los grupos existentes. Estos cuecazos ayudan a hacer visible la escena pues, como afirma Cohen (1999: 241), “Las actuaciones en vivo funcionan además como el centro de la escena, entregando un espacio donde los músicos y los estilos musicales pueden interactuar y donde la escena es más visible, física y real”. La regularidad de la música en vivo permite también que los grupos junten dinero para comprar implementos y vender sus discos, convirtiendo los lugares de cueca en sitios donde la “tradición” se “hace”.

Dos casos que ejemplifican la intensidad de los cuecazos en vivo de este período son *Cueca todo el Año* (2009) y *La Chilena en La Plaza* (2008-2010). El primero es una actividad de la cueca urbana desarrollada en espacios cerrados, mientras que el segundo es en espacios abiertos. *Cueca todo el Año* se realiza entre mayo y diciembre de 2009 en el Galpón Víctor Jara. Se trata de un evento de tres meses que reúne a más de 10 grupos en 9 cuecazos distintos con gran convocatoria e impacto mediático⁴³. La cantidad de grupos y tiempo de duración da cuenta de la capacidad de los productores y músicos de la escena para articular un ciclo de bailes extendido en el tiempo y con bandas consolidadas. El evento ‘lugariza’ la escena en torno a un sitio cuya “topografía” se ubica en el centro de la ciudad (véase Imágenes 17 y 18). Como señala Luís Parra, uno de los productores de *Cueca Todo el año*, con este evento no sólo se quiso instalar la idea de baile y canto “todo el año” sino también de vincular la cueca a la ciudad: “nosotros logramos ver cómo la cueca de alguna manera se nutría de estos espacios y donde habitaba [...] [porque] a la larga, estaba arraigada en esos espacios”⁴⁴.

conjunto La Gallera donde la cueca tiene vital importancia. Ese mismo año el restaurante El Grandioso Caballo de Palo (comuna de Cerrillos) comienza a acoger cuecazos de algunos grupos de la escena.

⁴³ Este evento da pábluo para que la prensa hable de la escena de la cueca como un evento que “no se detiene”. Para más información véase las notas “La moda de la cueca urbana: pubs y locales...”, Op. Cit. y “La cueca urbana, un boom que no para...”, Op. Cit.

⁴⁴ Entrevista a Luís Parra, Santiago, 2 de octubre de 2008. Esta declaración de Parra fue hecha a propósito del estreno de sus 12 documentales de *La Cueca es Brava*, algunos de los cuales fueron emitidos durante el evento señalado.

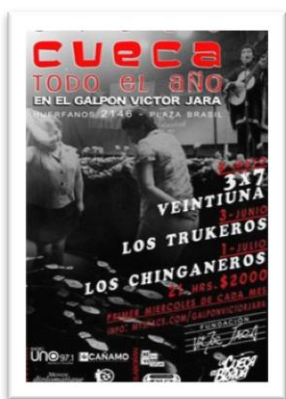


Imagen 17

Flyer del ciclo *Cueca Todo el Año* realizado durante los meses de mayo a diciembre de 2009



Imagen 18

Vista del Galpón Víctor Jara en el ciclo “Cueca todo el Año”, actuación de Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna (6 de mayo de 2009)

El segundo ejemplo es el cuecazo al aire libre llamado *La Chilena en La Plaza*⁴⁵. Se trata de un evento de baile organizado por el colectivo homónimo que se hace en diversas plazas de la ciudad donde participan músicos de la escena, las audiencias y los interesados en el baile. El objetivo de esta agrupación es recuperar sitios urbanos por medio de cuecazos “callejeros” con música en vivo en puntos estratégicos de la urbe pues sólo de este modo –dicen- se puede devolver “la cueca a la calle, donde nació y siempre se ha cantado”⁴⁶. Entre los años 2008 y 2010 se realizan siete cuecazos en distintos puntos de Santiago con una convocatoria de cientos de personas. Todos los puntos elegidos son espacios públicos importantes de la ciudad de Santiago; algunos son importantes por su significado político (Plaza de la Ciudadanía, ubicada frente a La Moneda o casa de gobierno) o su valor cultural (Plaza Brasil o Estación Mapocho), mientras que otros lo son por su ubicación geográfica estratégica (Plaza Baquedano o Plaza de Armas, puntos de reunión de eventos capitalinos). Ellos representan hitos geográficos incrustados en la historia de la urbe que coinciden mayormente con los espacios donde los viejos cantores hacían cueca, como Parque O’Higgins y La Viseca⁴⁷.

⁴⁵ He profundizado en el caso de *La Chilena en la Plaza* en Spencer [Forthcoming 2015c], de donde tomo las siguientes ideas.

⁴⁶ Colectivo La Chilena en la Plaza <http://www.facebook.com/events/191435357536483/> [acceso 12 de octubre de 2012].

⁴⁷ Véase también Núñez Oyarce, Hernán. 1987. “Las Fondas en el Parque”. *El Arado* 10 (marzo): 4-8, p. 4.

Las siguientes imágenes corresponden a cuatro de las nueve convocatorias de este colectivo⁴⁸:



Imagen 19
Plaza Baquedano (5 de diciembre 2008)



Imagen 20
Parque O'Higgins (28 de agosto 2009)



Imagen 21
Plaza de Armas (9 enero 2009)



Imagen 22
Plaza de la Ciudadanía (3 de septiembre 2010)

Imágenes 19 a 22
Flyers de cuecazos realizados por el colectivo *La Chilena en la Plaza* (2008-2010)
en distintos lugares de Santiago de Chile

Todos estos cuecazos son una forma simbólica de ‘tomarse de la ciudad’ para poner la cueca “en el Centro de lo Central”, como dicen sus organizadores⁴⁹. *La Chilena en la Plaza* comprende el espacio como un “ejercicio de poder” (Giglia, 2012) desde donde puede obtener un “potencial de reproducción social” de lo local (Appadurai, 1996: 179). El deseo de estos cuequeros es llevar la experiencia colectiva de la cueca en vivo al espacio público para convertirla en una forma de exploración e intervención de la ciudad. Como expresan Savage y Ward (1993), las ciudades permiten por medio de la performance construir significados localizados en sitios específicos que traen de vuelta temporalidades transformadas o perdidas (Savage y Ward, 1993: 135-136). De este modo, frente al uso creciente del automóvil, el crecimiento de nodos periurbanos y la

⁴⁸ Imágenes tomadas de diversos sitios de Facebook donde se publicitaron estos eventos. A éstos cuecazos se agregan los realizados en Plaza Brasil (30 de octubre de 2008), La Viseca (3 de julio 2009) y —saliendo del rango de este artículo— Plaza Bulnes, frente del palacio de gobierno (14 de enero de 2011).

⁴⁹ Colectivo La Chilena en la Plaza <http://www.facebook.com/events/36565562212/> [acceso 12 de octubre de 2012].

utilización del *shopping mall* como reemplazo del encuentro urbano, las audiencias de la escena proponen un espacio de encuentro ‘cara cara’ sin mediación del mercado y localizado en el ‘casco histórico’ o sus bordes. Parafraseando las palabras del urbanista Edward Soja (2008: 40), es un intento por reutilizar el entorno urbano y convertirlo en un espacio “enteramente vivido” que configure al sujeto que habita la ciudad permitiendo que éste configure asimismo al espacio (Soja, 2008: 30). Esta es, en suma, una “producción social del espacio” donde la experiencia crea la ciudad (Cohen, 1995a: 434; Lefebvre, 1974). Como los organizadores de *La Chilena* argumentan:

La inspiración por reunirse en las calles, específicamente en las plazas de la ciudad, genera en cada una de la personas el reencontrarse con su propia identidad cultural [...] queremos que Santiago, y los lugares públicos de ésta, no sean sitios de estrés o de cansancio [sic] sino que sean las nuevas chinganas [...] Que las enseñanzas de los taitas [viejos cultores] no queden en el olvido, y que vivan con más fulgor cada vez que nos reunamos a cantar las más bellas melodías y legados escritos en cuecas. Que viva la Chilena!⁵⁰

Estos dos ejemplos muestran el modo en que se produce socialmente el espacio por medio de la práctica la cueca y la manera en que las nuevas generaciones de músicos entienden la ciudad o lo ‘urbano’. Los cuecazos no son solamente un momento para escuchar música sino también una oportunidad para crear lazos personales de ‘asociación humana’, tal como lo fuera la sociabilidad ‘popular’ de los lotes de cultores de antaño que explicaba Carlos Navarro. Los lugares de cueca son sitios de hacer-música donde la “tradición” se desarrolla y renueva en un constante proceso de cambio y continuidad. Los sitios de canto y baile, en suma, constituyen un espacio abstracto que ha sido “humanizado” por la comunidad (Aguilar, 2012) para revertir la “depreciación de la ciudadanía” señalada por Bengoa en su análisis de la sociedad chilena por medio del establecimiento de nuevos o continuos lazos (Bengoa, 2006: 57-67, 107-115).

Este último punto es de suma importancia para esta investigación. Las relaciones que se entablan en los cuecazos generan nexos personales que se reeditan o actualizan en otros eventos de cueca. La consecuencia más frecuente de ello es que las personas pasan de ser ‘desconocidas’ a ser ‘conocidas’. Algunos construyen amistades por medio de los cuecazos y crean nexos de amistad ‘próximos’ (en menor cantidad) o ‘distantes’

⁵⁰ Véase <http://www.facebook.com/groups/51904788344/members/> [acceso 12 de octubre 2012].

(usualmente en gran cantidad). Estas relaciones cercanas y lejanas conforman la red social que integra las audiencias y sobre la cual se desenvuelve la música en vivo. Las audiencias valoran la posibilidad de cantar o bailar tranquilamente junto a otros -sin coreografías prerestablecidas como las de los campeonatos- o tan sólo observar lo que pasa en las ‘canchas’ (véase la Imagen 23 donde una pareja baila con sus panderos).



Imagen 23
Pareja bailando cueca con panderos durante la presentación de
Los Trukeros en El Romerito, 29 de agosto de 2008

Este tipo de configuración social se enmarca dentro de lo que el sociólogo estadounidense Mark Granovetter (1983) llama teoría de los “lazos débiles”. Según este autor, las redes sociales cercanas formadas por amigos conforman tejidos de alta densidad (*lazos fuertes*), mientras que las redes de conocidos tienen bajo espesor social (*lazos débiles*). El lazo débil constituye un puente crucial para conectar el tejido social porque une a ‘cercaños’ con ‘conocidos’ asegurando el enlace de individuos con grupos (colectivos), es decir, permitiendo la masificación de las prácticas sociales. La presencia de lazos débiles facilita la difusión de las actividades de cueca pues se expande con mayor rapidez que los lazos fuertes, que tienden a ser cerrados y generar compromisos personales con flujo restringido de información. Alejarse de los lazos débiles, en este sentido, puede disminuir las fuentes de información de un sujeto e imposibilitar que sus actividades sociales vayan más allá de su grupo, tribu, pandilla o “peña”. Los sistemas sociales sin lazos débiles, dice Granovetter, pueden quedar desvinculados, fragmentados e incoherentes respecto de un *modus vivendi* particular ya que es por medio de ellos que se expanden las ideas (Granovetter, 1983: 201-215).

Durante la década del 2000 la escena de la cueca urbana favorece la creación de lazos débiles y fuertes gracias a los lugares de baile frecuente e infrecuente que he mencionado. Este aspecto, sumado a la periodicidad de las tocatas y la constante búsqueda de nuevos lugares, explica la expansión de las audiencias de cueca urbana durante la década de estudio de esta tesis. Los lazos débiles que aquí se forman tienden a sostener y a expandir las audiencias, mientras que los fuertes tienden a configurar los grupos musicales o crear audiencias leales a los conjuntos y “lotes” del “ambiente”.

Los lazos creados en este proceso no están separados de la espacialidad de la cueca toda vez que los vínculos toman forma en un mismo lugar. En efecto, gran parte de las audiencias visita regularmente los mismos lugares de baile ya sea por amistades que hizo ahí, porque vive cerca del barrio o porque le gusta el sitio. Los músicos están conscientes de este nexo entre el espacio (la topografía musical de la ciudad) y los vínculos que la interacción en ellos produce. Como afirma Héctor Pavez, uno de los principales solistas cuequeros de la escena ya mencionados:

¿Por qué la gente va al Huaso Enrique? La gente va al Huaso Enrique los días jueves, el fin de semana porque necesitan eso; es como la energía que necesitan para seguir en la semana. Estás toda la semana trabajando y dices ‘Ah no importa, mañana es jueves y puedo ir al Huaso Enrique’. Ese alimento es un alimento súper importante que le hace bien a uno [...] porque tú bailas cueca, porque te sientes bien, porque te sientes libre, porque te sientes bien tú y la gente se siente bien contigo porque haces amistades, haces amigos, conoces personas, quizá también encuentras alguien para tu corazón, te puedes enamorar [...] hay un montón de cosas que se encierran dentro de esta cosa y que la gran culpable es la cueca, ¿te fijas?

Héctor Pavez, Santiago, 20 de agosto de 2008

Otros músicos piensan de modo similar. Luís Castro (Los Chinganeros), René Alfaro (solista y miembro de Los Trukeros, Los Chinganeros y Los Corrigüela), Víctor Hugo Campusano (director de Altamar), Luís Castillo (líder de Los Tricolores, unas de las bandas importantes de los inicios de la escena) y Cristián Mancilla (pianista de La Gallera), señalan que la cueca pertenece a los barrios de la ciudad que son los que la hacen “urbana” y “local”. Ellos son la fuente de donde mana la “tradición” y surge el sello distintivo de su música. La cueca y el espacio, por tanto, son inseparables:

A mí lo que me toca más es la cueca de barrios populares, porque pienso que es allí donde está la mayor energía de la cueca, ahí es donde fluye el canto natural, o sea, donde se improvisan versos, donde llega un cantor. No se forman grupos sino que llega un cantor a servirse algo y ve que están cantando y se suma al lote a cantar. Donde es más improvisado el canto, y donde es más puro, más natural, como un centro, un punto de encuentro del pueblo.

Luís Castro, Los Chinganeros,
Santiago, 5 de noviembre de 2008

La tradición para mí es local. En el puerto y acá en Santiago tenemos una forma de canto y un estilo de vivir esta cueca con lo que nos toca, aquí, la gente los barrios, la bohemia santiaguina, el puerto, casa de tambo por aquí y por allá (la gente que vivió ese tiempo). Por eso se han hecho esas cuecas. Si tu vai al desierto... o sea a Atacama, yo creo que deben haber allá cuecas pero que hablan de cosas totalmente distintas.

René Alfaro, Los Chinganeros, Los Trukeros y Los Corrigüela
Santiago, 6 de noviembre de 2008

Yo no conocí el campo, no anduve a caballo. Pa mí, mi folclor es esto: la mole, la ciudad, andar en micro [bus], en metro. Entonces cantarle a lo que veo cotidianamente, eso es bonito

Víctor Hugo Campusano, Santiago,
29 de septiembre de 2010.

La persona que conoce esto y le gusta estamos claros que es un ente que tiene muy apegada la raíz de una ciudad [...] la raíz de lo popular, del sentimiento que [ello] involucra

Luís Castillo, Los Tricolores⁵¹

[Lo importante es] mantener viva la tradición dentro de un lugar, de un espacio [pues] la gente siente un vínculo con los espacios

Cristián Mancilla, Ñuñoa,
12 de junio de 2009

⁵¹ Romero, Ricardo. "La Cueca Brava: La Fiesta Interminable del Roto Chileno". René Darrouy, AZ Films. Documental. 2009.

Los barrios, en resumen, son el “contexto de producción” de las prácticas sociales (Giglia, 2012: 152-153) y el lugar donde se articula la vida en un nivel cotidiano y microsocioal (Gravano, 2003: 13). A través de ellos se reproducen las actividades musicales y se configuran los sujetos como individuos conectados a un territorio (Appadurai, 1996: 179-182). El carácter “urbano” de la cueca, en este sentido, no se agota en la idea de ciudad sino que abarca los barrios o “sistemas espaciales que integran la reproducción necesaria de la vida social y material” (Gravano, 2003: 15). Los diez barrios que he mencionado como *locus* de los cuecazos frecuentes e infrecuentes (Matadero, Bellas Artes, Lastarria, Club Hípico, Cívico, Yungay, Brasil, Matadero-Franklin, Bellavista y Matta), materializan espacialmente la tradición y configuran los ‘mapas de significado’ (Cohen, 2007: 222) donde se ubican las ‘marcas geográficas’ que dejan las ‘topografías vividas’ por músicos y audiencias. De este modo se mantiene la memoria performativa del género y se construye socialmente el espacio en la ciudad (Benjamin en Savage y Warde, 1993: 134; Pereira, 2005: 214; Cfr. Basso en Aguilar, 2012: 126-127; Soja, 2008: 30, 40)⁵².

4. Conclusiones

La historia de la cueca urbana posee tres momentos cardinales que estructuran su historia: su nacimiento como género urbano, hacia la década de 1930, la publicación de su primera discografía, en la década de 1960, y su consolidación como escena musical, entre fines de la década de 1990 y el año 2010. En este capítulo he mostrado que la cueca urbana se origina a partir de la práctica de canto y sociabilidad ocurrida en sitios de comercio de Santiago de la década de 1930 (La Vega, el Matadero y Los Polleros).

⁵² Es importante señalar que los locales de cueca no son los únicos que realizan cuecazos. Existen también eventos esporádicos que poseen un carácter familiar y que con el paso del tiempo han adquirido relevancia para la escena. Es el caso de la *Casa de la Cueca*, espacio creado en el hogar de la pareja María Esther Zamora y José ‘Pepe’ Fuentes (ubicada en el Barrio Matta). Aquí se establece entre marzo de 2009 y octubre de 2010 un sistema estable de talleres de baile, percusión, guitarra y canto, dirigidos y adaptados por la productora Bernardita ‘Benny’ Hernández, una de las más activas promotoras de la escena de la cueca urbana en su segundo lustro. Tal es el éxito de estos talleres que la participación bordea los mil alumnos en los más de diez realizados. De hecho, de varios de estos talleres surge después el grueso de la cuarta generación de cuequeros (Bernardita Hernández, comunicación personal, 12 de septiembre de 2011). Otro caso de “cuecazo familiar” es el evento realizado por la hermana de la recién mencionada María Esther Zamora, Florencia ‘Polchy’ Zamora (conocido como *Huchipirichi* y realizado desde el año 2009 hasta c. 2013) y los encuentros en casa del fotógrafo Francisco ‘Pancho’ Bermejo, realizados entre 2008 y 2012.

En estos espacios viven las topografías musicales y marcas geográficas que alimentan la memoria performativa de la cueca urbana, las mismas que son revisitadas en la época postdictatorial por las nuevas generaciones, convertidas en sitios de referencia para la construcción de la “tradición” “espacializada” del género.

La cueca de los barrios antiguos –hecha por trabajadores del comercio– contiene “experiencias significativas” de sociabilidad popular y un modo de específico de canto. Esta manera de cantar se hace visible gracias a cuatro aspectos: a) los flujos de personas de los mercados populares de animales, carne y verdura; b) la organización (segregada) de la ciudad, que confina a los sectores sociales medios bajos y bajos –que practicaban la cueca– a ciertos espacios; c) la sociabilidad popular fuera del ámbito del trabajo (prostíbulos, conventillos, *cités* o picadas) que permite la conexión entre las personas en la vida cotidiana; d) la industria discográfica, que si bien no influye en las relaciones barriales, introduce el concepto de lo “urbano” en su producción de los años 60, permitiendo la penetración de categorías emic que son mantenidas en los años 70 y 80 (gracias a la reedición de algunos discos) y retomadas en la época postpinochetista. Aunque la industria discográfica subsume el concepto de lo popular al de “folclor” (con el apoyo de la investigación ‘científica’ de la academia) la penetración de esta terminología reaparece con fuerza en la década del 2000. La edición de estos discos –entre los años 1967 y 1973– configura la “discografía histórica” de la cueca urbana sobre la que se construye el canon performático y performativo que sustenta la escena actual.

La historia de la cueca urbana muestra que el espacio ha tenido una importancia fundamental en la formación de la “tradición”. Como expresan Holt y Wergin, la música hecha en la ciudad crea valores humanos y formas de interacción social que no existirían sin ella, ejerciendo un rol en la configuración del espacio urbano (Holt y Wergin, 2013: 1). Los músicos y audiencias de la cueca no se encierran en sus hogares a cantar sino que utilizan los vecindarios y calles para mostrar el “arte de cuequear” en un espacio “de convivencia popular y libertaria” donde la cueca es “la ‘reina de la noche’” (Torres, 2003: 154). Así, frente a la mercantilización de la planificación urbana y la domiciliación de la sociabilidad, los actos performativos de cueca son ‘espacios humanizados’ que se agencian espacios y les asignan valor político y geográfico. La ciudad que asoma desde la “tradición” de la cueca es la de una urbe “vívica” cargada de

la memoria de los viejos cultores, pero al mismo tiempo performada desde el presente por cuecazos donde se dan “experiencias significativas, expresiones y emociones que son parte de la vida social” (Smith, 1994: 232).

El carácter local de la cueca urbana está conectado con los barrios. La historia antigua y nueva del género muestra que el vecindario constituye una unidad social indisociable de su práctica performativa, toda vez que los sujetos que la habitan inscriben sus historias de vida en la memoria de los lugares que recorren y viven (Cohen, 1995a). De este modo crean senderos urbanos donde se realiza la práctica de la música y se recrea la historia urbana (Finnegan, 2007), como vimos en los tres mapas analizados a lo largo de este capítulo. Los lugares de cueca constituyen itinerarios urbanos que, si bien no se desarrollan en torno al trabajo como antaño, están sostenidos por redes de sociabilidad que se desenvuelven en ellos. Como recuerda Appadurai (1996: 198), las sociedades urbanas no se desvían por casualidad hacia la vida barrial sino que en ella radican sus prácticas culturales. Del mismo modo, la escena de la cueca ancla su expansión por la ciudad en los lazos creados en un puñado de barrios de Santiago que se circunscriben en el perímetro que rodea el ‘casco histórico’ de la capital. La localidad, en este sentido, es un “rasgo fenomenológico de la vida social” que produce formas particulares de actividad inherentes a grupos humanos asentados en lugares físicos (Appadurai, 1996: 182, 189), como hemos en el caso de la cueca urbana desde la década de 1930.

La espacialización inherente de los eventos de cueca permite la música en vivo y el desenvolvimiento de lazos débiles y fuertes donde se gesta la sociabilidad urbana. Se trata de una dialéctica entre el espacio y las relaciones sociales que afecta la conformación geográfica de la ciudad por medio de la aparición o reacondicionamiento de nuevos lugares (Soja, 2008: 35). Como señala el mismo Soja, las ciudades contemporáneas postmodernas, postfordistas y postkeynesianas -como Santiago- producen ‘geografías humanas’ que transforman la urbe por medio de relaciones sociales territorializadas (Soja, 2008: 218). Los cuecazos (frecuentes e infrecuentes) y los eventos como *La Chilena en la Plaza* (2008-2010) o *Cueca todo el año* (2009) son un testimonio de la territorialización de esta práctica musical y de la manera en que esta escena contribuye a crear la ciudad y es al mismo tiempo creada por ella. Como señalan Mendívil y Spencer ([Forthcoming 2015]), algunas escenas musicales latinoamericanas generan modos de integración social que no necesariamente apuntan hacia la conexión

con la globalización sino que ofrecen capital cultural y redes sociales que son suficiente para sus audiencias.

En efecto, muchos de los cuecazos de la escena son una respuesta a la privatización del espacio capitalino construido sobre un modelo urbanístico dedicado al orden social y racional del trabajo que produce “estrés” y “cansancio” -como señalan las citas de la *Chilena en la Plaza*- o fragmentación social, como expresa Bengoa (2009). Como explican Bennett, Hawkins y Whiteley, la música es capaz de articular nociones de comunidad e identidad colectiva en los espacios, encapsulando y organizando las memorias y experiencias comunes en ellos (Bennett, Hawkins y Whiteley, 2005). Esto es lo que hicieron los cantores de los barrios de comercio antiguos y lo que hoy hacen los cuecazos de la escena contemporánea: convertir la práctica de la cueca en un espacio de sociabilidad popular o, usando la expresión de Foucault, en una *heteretopología* o “contestación a la vez mítica y real del espacio donde vivimos” (Foucault, 2002: 232).

Capítulo 4

La estabilización de la “tradición” y la creación del ‘canon urbano’ (2000-2010)

*Y en la lucha por el canto
donde se juega el honor
ya se declaró la guerra
de la eterna tradición.*

*Cuando se larga el canto
no tiene freno
Y esa es la cueca patria
de los chilenos*

*De los chilenos, sí
que medios pito
Y con fuego en la sangre
pegan el grito*

*Y a la legua se escucha
lo que es la lucha.*

*“Y en la lucha por el
canto”, Chilena o Cueca
tradicional (1994), N°914*

A lo largo de los capítulos precedentes he señalado que la cueca urbana es una práctica social sustentada en un conjunto de conocimientos, prácticas y repertorio transmitidos por más de medio siglo entre cultores. El conjunto de elementos que implica es conocido como la “tradición oral de la cueca” (o simplemente la “tradición”) y alimenta las prácticas performativas de la escena de la cueca en el período que esta tesis aborda. La “tradición” se refiere a un acervo de conocimientos escritos y orales entre los que se encuentran estilos de interpretación de instrumentos, modos de organización en el escenario y habilidades para componer textos y melodías de cueca usando su métrica y fraseología. También incluye técnicas vocales (propias del estilo performativo del canto a la rueda) y rudimentos históricos acerca del género. Aunque no todos los músicos conocen o aplican estos conocimientos, la mayoría domina al menos una parte de ellos, lo cual les faculta para hablar y formar parte de la “tradición” de la cueca urbana. “Ser cuequero”, precisamente, consiste en conocer y practicar los conocimientos de la “eterna tradición” –como reza la cita en el encabezado- en calidad de músico o miembro de la audiencia. El concepto de “tradición” de este trabajo, por tanto, se refiere casi

siempre a la “tradición” de la “cueca urbana” en todas sus variantes y no a la tradición de la cueca “campesina” u otra forma de ella.

La asociación de la cueca con la idea de ‘tradición’ proviene del siglo XIX pero se desarrolla en el siglo XX. Benjamín Vicuña Mackenna califica en 1882 la versión peruana de la zamacueca de danza “tradicional” (Vicuña, 1882: 2)¹. Este apelativo es el mismo que los cronistas extranjeros de la época utilizan para referirse a la zamacueca cuando forma parte de las celebraciones patrias, costumbristas o criollas (Spencer, 2007b). Sin embargo, la idea de la zamacueca o cueca como música “tradicional” se hace visible recién en el siglo XX gracias a la acción de la prensa y la industria fonográfica. Durante la primera mitad de éste los diarios y revistas usan el término ‘tradición’ como sustantivo o adjetivo para invocar la pérdida nostálgica de la zamacueca del siglo XIX (la cueca ‘vieja’) ante la arremetida de la cueca de masas (la cueca ‘nueva’) (Spencer, 2007b). La industria discográfica, por su lado, defiende el “folclore” como una ‘tradición auténtica’ que debe ser salvada de su ‘extinción’, como ya vimos en los capítulos anteriores.

La cueca urbana que aparece en la década de 1930 ofrece un concepto de “tradición” distinto al conocido hasta ese momento por la industria discográfica. Como expresan los cultores jóvenes, la “tradición” no se basa en la nostalgia por la zamacueca o en la chilenidad rural sino en la cultura popular, en el acervo de conocimientos y prácticas culturales de los sectores sociales marginados cuyo legado se refleja en los temas, melodías, estilo performativo y repertorio de sus intérpretes. La “tradición” de la cueca urbana posee también otras diferencias importantes: no pertenece a la industria musical en sus inicios, opera a nivel local o barrial y no necesariamente regional, nacional o global, tiene como arquetipo social representativo al ‘roto chileno’ (no al huaso), es encarnada por lotes no por conjuntos de espectáculo radial o proyección folclórica (como Los Chileneros) y tiene una presencia considerablemente inferior en los medios de comunicación masivos, al menos hasta la publicación de la “discografía histórica”. Asimismo, esta “tradición” no remite a un folclore “en extinción” sino a una cultura expresiva viva que practican los sectores populares vinculados al comercio urbano de clase media-baja y baja de las ciudades de Santiago y Valparaíso. Como lo resume

¹ “Los peruanos habían despojado en sus últimos años a **La Chilena** [sic] de su título inocente y tradicional, poniéndole en reemplazo el feo y hasta tétrico de la Zanguaraña”.

Hernán Núñez en una entrevista en 1972 “La cueca tiene una profundidad muy grande” porque contiene “auténticos valores populares” que son invisibles a los medios locales².

El presente capítulo tiene por objeto describir el proceso de recuperación y estabilización de la “tradición” de la cueca urbana desde el punto de vista *emic* y mi propia perspectiva como investigador o *etic*. En la primera parte explico en qué consiste la “tradición” desde las distintas perspectivas *emic* que la configuran y cómo es su transferencia entre generaciones. Aquí argumento que dicha “tradición” no es sólo un conjunto de conocimientos, sino también una narrativa o discurso que combina elementos escritos y orales. Siguiendo a Winter (2010) y a Taylor (2003 y 2006), digo que es necesario entender esta narrativa como una “performance del pasado” que informa la “tradición” en el presente por lo que enfatizo la noción de “tiempo” que subyace a ella y la transformaciones que sufre al ser adaptada al contexto postpinochetista.

En la segunda parte pormenorizo la manera en que la “tradición” oral se ha estabilizado. Para ello hago una revisión de dos cambios que constituyen el eje sobre el cual la idea de “tradición” se transforma y -al mismo tiempo- renueva como práctica musical:

- El traspaso de una ideología de la autenticidad de los viejos a los jóvenes cultores y la conversión de estos últimos en portadores de la tradición;
- El establecimiento de un nuevo repertorio de cuecas que el ‘canon folclórico’ y crea un ‘canon urbano’. En esta sección describo las cuecas que componen el ‘canon urbano’ destacando la importancia del ‘autor’ en la individualización de la “tradición” sin perjuicio de su carácter anónimo de antaño.

1. La tradición oral de la cueca urbana

Los conceptos *emic* y *etic* constituyen un modo de categorizar el conocimiento de lo “tradicional” desde el enfoque de la etnomusicología. Los aspectos *emic* se refieren a la “cultura inherente” o punto de vista intra e intercultural aceptado por el sistema cognitivo de la cultura investigada (Kubik, 1996: 6; Bauman, 1993: 56-57). Es un

² "El folklore urbano es un hecho", Op. Cit.

territorio multidimensional de negociación de significados que no se define por dicotomías *insider/outsider* sino por el dinamismo de la interacción social (Herndon, 1993: 78-79). Es decir, es un sistema complementario y contrastante de referencias que emana de los propios “informantes” [sic] de la investigación realizada (Bauman, 1993: 35; Álvarez-Pereyre y Arom, 1993). Desde este punto de vista, la mirada *emic* puede tener visiones contrastantes en la medida en que no está representada por la visión de un solo sujeto o agente de la cultura sino por tantos puntos de vista como voces pueden comprender el fenómeno (Bauman, 1993: 35; Álvarez-Pereyre y Arom, 1993). El concepto *etic*, por su lado, corresponde al marco analítico usado por el investigador para tener un ‘punto de entrada’ como “observador” al sistema cultural nativo (Herndon, 1993: 64; Kubik, 1996: 5-6; Bauman, 1993: 56). En este caso, es una manera de “analizar comparativamente uno más sistemas” proyectando los conceptos del marco analítico a éstos (Kubik, 1996: 5).

El enfoque *emic/etic* busca descubrir aspectos relevantes de la cultura entre las partes que la componen razón por la que es heurísticamente relativista y no trata de imponer categorías por medio de la escritura pues entiende que no son universales (Álvarez-Pereyre y Arom, 1993: 29). Como afirman Álvarez-Pereyre y Arom, es un error creer que los elementos nativos son puros y representan lo único importante de una cultura, por lo que deben considerarse junto a los elementos *etic* para realizar un análisis contrastante (Álvarez-Pereyre y Arom, 1993: 25). De ahí que en la etnomusicología la relación entre estos dos conceptos se considere “dialéctica” en todas sus fases, pues ambos nodos se determinan mutuamente y no pueden ser usados en un sentido normativo-esencialista ya que, como explica Bohlman, “su significado epistemológico reside en su delimitación recíproca” (Bauman, 1993: 35).

El concepto “tradición” de la cueca se construye a partir de distintas miradas *emic*. Por un lado, está la visión de los cultores (viejos y nuevos) y la industria cultural (industria discográfica comercial y medios de comunicación), ambas determinantes para la formación y fijación de las ideas asociadas al concepto de “tradición” y el sojuzgamiento de su carácter “auténtico” o “inauténtico”. Por otro están las políticas culturales implementadas por el Estado a través de las cuales la cueca urbana adquiere un matiz identitario o “nacional”. En último lugar tenemos la mirada analítica del mundo académico acerca de la historia y significado del concepto de “tradición”. Esta

influencia, empero, es tangencial, con la excepción del texto de Claro et al (1994) al cual me referiré en el capítulo 6. Estas perspectivas interactúan para formar un concepto de “tradición” acorde con los conocimientos y experiencias performativas de los cultores, pero también con las opiniones de la audiencia y las visiones de la prensa acerca del carácter “auténtico” de este movimiento. La “tradición” de la cueca urbana, por tanto, es formada por diversos agentes y permeable a aspectos creados fuera de la ‘comunidad de origen’. Es decir, está abierta a absorber elementos para integrarlos como algo propio. Los conceptos de “folclore”, “ciudad”, “popular” o “cueca chora” utilizados por la industria fonográfica durante el siglo XX, por ejemplo, son elementos agregados a la “tradición” y luego transformados por ella con las décadas³.

De todos los actores que influyen en el concepto de “tradición”, los cultores son los más importantes. La tradición oral es una medida del ‘sentido de comunidad’ que un grupo posee de sí mismo, así como de los límites que está dispuesto a negociar para configurar su identidad (Bohlman, 1988: 14). La música se alimenta de la tradición pues ofrece un repositorio de valores culturales apreciados en el momento histórico de un grupo humano. Los músicos toman los valores que esta tradición posee, representa u ofrece, y los proyectan, pero es la tradición la que determina el nivel de aceptabilidad social y las limitaciones de esos valores a través de las generaciones (Bohlman, 1988: 14-15).

Sin embargo, como recuerda Waterman, la ejecución de la música opera en base a ciertas normas en la interpretación las cuales acarrearán un potencial cambio inconsciente toda vez que la “representación de la tradición abre a la tradición a la transformación misma” (Waterman, 1990a: 7-8). La transformación de la tradición, en este sentido, ocurre cuando los vestigios de un corpus musical considerado “tradicional” se desagregan y consolidan para luego aceptarse y elaborarse, formando un ‘núcleo sonoro’ que alcanza el rango de bien cultural (Bohlman, 1988: 14-15). Este núcleo sonoro “subyace” o alimenta la tradición oral a través de las generaciones y es influido por los cambios que ocurren en ella. Dichos cambios poseen un efecto no sólo el

³ El caso de la etiqueta “cueca chora” es interesante de analizar. Aunque nunca llegó a ser utilizada por los músicos de la primera y segunda generaciones, sí fue implementada por la tercera y cuarta generaciones debido a la relación cercana que éstas poseen con las audiencias, mucho más permeables a la prensa escrita y la televisión. Algunas noticias sobre este término pueden leerse en Argandoña, Consuelo 2001. “Música chilena para todos los gustos en este 18 de septiembre”. *Cooperativa on line*, 18 de septiembre; Jürgensen, Mauricio. 2010. “Los nombres jóvenes que renuevan la cueca”. *La Tercera on line*, 18 de septiembre de 2011; “La nueva conquista de la cueca”, Op. Cit.

repertorio de la música sino también las formas en que ella es transmitida (Bohlman, 1988: 14-15). Así, aunque la formación de una tradición exija el paso de varias generaciones (Shils en Handler y Linnekin, 1984: 274-275), antes y durante su gestación es sometida a dinámicas que la intervienen según las interpretaciones que la comunidad haga de ella (Handler y Linnekin, 1984: 276).

La cultura oral y *aural* son aspectos relevantes para comprender el concepto de “tradición” de la cueca urbana. Puede definirse la oralidad como un acto de comunicación ‘cara a cara’ que permite la transmisión de ideas y experiencias por medio del lenguaje o del cuerpo (Cfr. Beard y Gloag, 2005). Este acto se diferencia de la transmisión escrita, que suele implicar una performance organizada con un contenido parcial o totalmente planificado (Guilbault, 1987: 103-104). La oralidad, en cambio, es una acción co-presencial que puede o no ser planificada y que no es socialmente aislada, a excepción de algunas culturas hipotéticamente apartadas de la tradición impresa (Elbourne, 1975: 11). La oralidad exige una aproximación que tenga en cuenta los contextos en los que interactúa con la cultura escrita, pues es con ella con la que finalmente convive (Shehan, 1989: 30-32).

La “tradición” de la cueca es también *aural* en el sentido de transmitirse a través de registros sonoros y medios de comunicación. Como afirma Ana María Ochoa, la importancia del ‘significado del sonido’ o auralidad en la modernidad latinoamericana (por sobre la escritura) se intensifica en las últimas décadas produciendo el llamado “giro sonoro” (*sonic turn*). Este cambio consiste en un aumento de la importancia de lo acústico como objeto de escucha y análisis debido a “la revalorización, resignificación y aumento de la circulación de las que históricamente han sido consideradas ‘músicas tradicionales’ al mismo tiempo que del crecimiento de nuevas formas de música popular” (Ochoa, 2006: 804). Precisamente, las “músicas tradicionales” están abiertas a la globalización, los medios y la tecnología en la medida en que éstas estabilizan o refuerzan su oralidad a través de la tradición escrita (Bohlman, 1988: 28). La presencia de ambas -oralidad y escritura- forma parte de la tradición toda vez que ayuda a “folclorizarla” a través de medios como Internet (Blank y Glenn, 2013: 18). Así, la auralidad de la “tradición” se produce cuando la tecnología sirve de agente mediador para transmitir, fijar y transformar ésta permitiendo su renovación a lo largo del tiempo

(Cfr. Blank y Glenn, 2013) y eventualmente la globalización de sonidos locales (Ochoa, 2006: 806).

Tanto la oralidad como la auralidad de la cueca indican que la “tradición” que la sustenta es dinámica y cambiante. Como afirman Handler y Linnekin, “No existe una tradición esencial, inmóvil” sino un acervo que contiene un “modelo del pasado” que es “inseparable de la interpretación de la tradición que hacemos en el presente” (Handler y Linnekin, 1984: 276). La tradición “no es una entidad delimitada hecha de partes cerradas, sino un proceso de interpretación que atribuye significado en el presente haciendo referencia al pasado” (Handler y Linnekin, 1984: 287). Su investigación, recreación o preservación, por tanto, exige incorporar los cambios en el presente:

Las tradiciones no son genuinas ni espurias porque si ello refiere a una herencia prístina e inmutable, entonces todas las tradiciones son espurias. Pero si la tradición es siempre definida en el presente, como hemos argumentado, todas las tradiciones espurias son genuinas. “Genuino y espurio” son términos inapropiados por las Ciencias Sociales porque nunca están separados de su intérprete (Handler y Linnekin, 1984: 288).

La escena de la cueca urbana es un movimiento *revivalista* que promueve el rescate de la “tradición” que la sustenta. Es una “tradición” que se creía disminuida u olvidada y que es transmitida entre cultores (oralidad) y esparcida por distintos medios en el presente (auralidad) lo que le da presencia social y forma cadenas de enseñanza-aprendizaje entre músicos. Como explica Livingston, el *revivalismo* o *revivificación* es un tipo de ideología de las sociedades contemporáneas en la que se construye un modo de pensar y estructurar la experiencia a partir de la identificación de valores que se consideran ‘modernos’ versus otros que son vistos como ‘tradicionales’ (Livingston, 1999: 66). Esta distinción, propia del *habitus* de las clases medias, contribuye a convertir el *revivalismo* un ‘movimiento social’ comandado por músicos interesados en recuperar sistemas musicales dados por “desaparecidos” para ser disfrutados en el presente (Livingston, 1999: 77-79). De acuerdo a lo que señala esta Livingston (1999: 69), los revivalismos se caracterizan por tener personas que adhieren a su causa (“militantes”), mantener contacto con cultores o ‘fuentes originales’, desarrollar una ideología y narrativa *revivalista*. Además, organizan actividades con una comunidad

que persigue idénticos fines (festivales, tocatas) y tienen una organización específica para desarrollar actividades comerciales sin fines de lucro.

Estas características coinciden con la escena de la cueca urbana. El perfil de esta escena es el de un movimiento de recuperación de clase media que proyecta una idea de “tradición” apoyándose en cultores antiguos (oralidad), pero también en una discografía (auralidad) y en audiencias activas. El carácter ideológico del movimiento radica en su defensa de la “tradición” en tanto conjunto de conocimientos que genera sentidos y significados, conectando el pasado con el presente por medio de la performance. El repertorio de la escena está incluido en los aspectos que se defienden como parte de la “tradición”, pues a través de él se potencia un canon específico y se descarta otro de tipo folclórico, campesino o ruralista.

2. La transmisión del conocimiento y la narrativa de la cueca urbana

El aprendizaje de la “tradición” constituye un elemento central de la escena de la cueca urbana. Para los cultores más experimentados este proceso no es sólo una experiencia de amaestramiento sino también un trabajo de responsabilidad social frente a un conocimiento que ‘debe ser’ transferido a las nuevas generaciones. De modo similar, para los jóvenes músicos la cueca es una experiencia de aprendizaje que se vive con los viejos pero que es plausible de ser transmitida a otros a partir del encuentro cotidiano y la observación mutua. En ambos casos la disposición a enseñar y aprender es la que permite el traspaso de los conocimientos que forman la escena. La tradición, usando las palabras de Bronner, es la adquisición de un saber “a través de prácticas repetidas y enculturadas que implican una predisposición social y a menudo localizada que informa nuestra conducta vital” (Bronner, 2013: 199). Esta predisposición se traduce en el contacto entre grupos o individuos que poseen intereses comunes extendiendo y reubicando la tradición (Blank y Glenn, 2003: 10). Las tradiciones, en consecuencia, “son adaptadas a distintos escenarios o son recordadas con cambios de contenido y significado, incluso si son estructuradas de modo similar a las tradiciones que le precedieron” (Bronner, 2013: 195).

El conocimiento transmitido con la “tradición” de la cueca urbana se compone de elementos performativos y performáticos que pueden resumirse en cinco elementos⁴:

- I. Técnicas vocales: impostación de la voz y métodos para llegar a los tonos más altos (“pegar el grito”); técnicas para cantar *gorgoreado* (con vibrato) y formas animación utilizadas en el canto a la rueda.
- II. Estilos de interpretación de instrumentos: modo de acentuación del ritmo en la guitarra, el pandero y el piano y tipos de introducción.
- III. Textos y melodías: conocimiento de textos y melodías y habilidades para componer según su estructura métrica, fraseológica y rítmica.
- IV. Modos de organización en el escenario: disposición en semicírculo o línea frontal.
- V. Rudimentos históricos: acerca del origen, desarrollo y sobrevivencia de la cueca en la cultura chilena (personajes, efemérides, hitos, anécdotas)⁵.

Los testimonios que pude recoger en mi trabajo de campo refrendan la importancia que posee la transmisión de conocimientos en el aprendizaje de la “tradición” entre las generaciones nacidas entre 1910 y 1950. Carlos Godoy (n. 1950), uno de los miembros más antiguos de Los Chinganeros, destaca el hecho de que el aprendizaje es producto de la observación y del encuentro ‘cara a cara’ con los cultores más viejos:

En el momento en que uno está cantando con ellos, te enseñan cosas que a nadie le enseñan; entonces yo he tenido una escuela de cantores [...] para uno, es un círculo en la cual de cada cantor [se] saca provecho [...] lo que es cantar en vivo con la gente, que es otra cosa, es otra enseñanza en las melodías, en la forma con que sacan ellos las cuecas. Entonces uno va mirando y va observando el canto a la rueda, va observando los versos, va observando cómo sacan la voz de aquí, de la parte del tórax hacia arriba [...] uno va aprendiendo a través de los años con los mismos cantores

Carlos Godoy, Los Chinganeros
Santiago, 29 de septiembre de 2008

⁴ Algunos de estos conocimientos llegan directa o indirectamente a las audiencias de la cueca. Muchos de los asistentes a los cuecazos, de hecho, se convierten posteriormente en músicos de la escena.

⁵ Los conocimientos de la “tradición” no incluyen aspectos performáticos directos sobre el baile de la cueca urbana. Sin embargo, entre muchos cultores se asume tácitamente que un(a) bailarín(a) debe moverse con “picardía” y “gracia”, sin las ataduras típicas de las cuecas de campeonato. He abordado superficialmente el tema del baile femenino en la cueca urbana en Spencer (2011a).

El músico porteño Osvaldo Gajardo, cuyo trabajo al frente del grupo Los Paleteados de la Cueca se convierte en la década del 2000 en un referente para la escena de la cueca santiaguina, y el músico Luís ‘Sata’ Ponce, miembro del grupo de cueca porteño fundado en 1984, Los Afuerinos, recuerdan de modo similar que el aprendizaje de la cueca es el resultado de la práctica constante del encuentro con otros, especialmente de un encuentro en el canto. Mencionando el caso de Nano Núñez, ambos recalcan que hablando o cantando se transmite el conocimiento:

Nos reuníamos a cantar nomás. Él [Nano Núñez] venía a Valparaíso y nos juntábamos. A veces venía todo el grupo *Los Chileneros*, se encontraban aquí, con grupos de amigos también cuequeros y nos poníamos a cantar con ellos, tardes enteras.

Osvaldo Gajardo, Los Paleteados del Puerto
Valparaíso, 13 de septiembre de 2008

Los últimos años [Nano Núñez] los pasó más en Valparaíso que en otra parte [...] estaba una semana en mi casa y compartíamos y conversábamos mucho sobre las temáticas, sobre cómo se construían las cuecas, sobre cómo se construían las melodías porque no hay ninguna parte que se enseña a escribir una cueca. Uno la va tomando de los antiguos cultores, va aprendiendo la forma.

Luís ‘Sata’ Ponce, Los Afuerinos⁶

Lo mismo repite el músico de Los Chileneros y Los Chinganeros, Carlos Navarro, para quien las cuecas se aprenden en la interacción cotidiana del ‘ambiente’ cuequero:

CN: [...] Las cuecas que sacaban ya venían hechas, ya.

CS: ¿Y dónde las aprendían?

CN: Ahí en los grupos.

CS: En la vida diaria.

CN: Donde se cantaba mucha cueca [...]

Carlos Navarro, Los Chileneros
y Los Chinganeros, Maule, 24 de junio de 2009

⁶ Parra Fuentes, "La Cueca es Brava...".

En todos estos casos la cueca aparece como una experiencia de aprendizaje colectivo, una actividad de orden eminentemente relacional o social. Como recuerda Owen, la cultura tradicional son aquellas formas expresivas, procesos y conductas que habitualmente aprendemos, enseñamos y utilizamos en la interacción ‘cara a cara’, muchas de las cuales que juzgamos “tradicionales” por estar basadas en modelos precedentes conocidos que “son consistentes con el conocimiento humano, el pensamiento, las creencias y sentimientos a lo largo del tiempo y el espacio” (Owen en Blank y Glenn, 2013: 5). Del mismo modo, las viejas generaciones comparten el interés por conocer o estudiar la “tradición” y participar de ella ‘cara a cara’, transmitiendo sus conocimientos a otros.

Las nuevas generaciones también están abiertas al aprendizaje de la “tradición”. Karen Alfaro, líder de Las Capitalinas y una de las solistas destacadas de la escena, señala que el repertorio que ellas aprendieron proviene de las historias de los viejos cultores. Horacio Hernández, compositor, miembro de La Gallera y músico solista, explica que los cantores jóvenes aprendieron imitando y perfeccionando la herencia dejada por otros en un proceso de aprendizaje que califica de ‘sabio’. Otros cultores como Cristián Chacón, miembro del grupo porteño Los Sementales de Playa Ancha, y Gerardo Hoffman, del primer grupo de cueca urbana (Los Santiaguinos) acentúan la importancia de aprender y respetar el conocimiento que proviene de las viejas generaciones:

Yo creo que el repertorio de la cueca brava tiene que ver más que nada con las vivencias de antes [...] con las historias, con historias personales que se vivían de antes

Karen Alfaro, Las Capitalinas
Santiago, 10 de octubre de 2008

Nosotros aprendimos a cantar cuecas, aprendimos a llevar el pulso, aprendimos a tocar la guitarra, aprendimos a tocar el piano por imitación y por sabiduría, tradición y herencia.

Horacio Hernández, La Gallera
Ñuñoa, 20 de octubre de 2008

Nosotros a los viejos los queremos y los respetamos mucho [...] nos gusta respetarlos porque de ellos viene la enseñanza que está
Cristián Chacón

Tu tení que ir aprendiendo de la enseñanza que te va dando su conversa, su forma de expresarse en relación a la cueca. Ahí tú aprendíai con ellos.

Gerardo Hoffman, Los Santiaguinos⁸

Otros cantores enfatizan la importancia de la observación de la “tradición” en los músicos más viejos. El grupo Los Trukeros describe la importancia que tiene para ellos estudiar la “tradición” desde la calle y luego reproducirla en la propia experiencia. Luís Castro, por su parte, recuerda que la “tradición” de los viejos se daba en el encuentro en espacios públicos enfatizando su carácter oral:

Carmen López: [Nos nutrimos] de las calles también. De eso, de cantar, de andar vagando por ahí, también eso tiene... de nosotros mismos [...]

Rodrigo Miranda: de los lugares donde uno visita, de lo que aprende, observa, de lo que escucha.

Max Cárcamo: de la necesidad misma también [...]

Pavel Aguayo: este último tiempo de la tradición. Ése yo creo que es el máximo nutriente que tenemos en este momento [...]

Max Cárcamo: El pedigrí [...]

Rodrigo Miranda: Claro, sin duda la tradición en el último tiempo ha sido el gran nutriente, ése es... la observación, el estudio de la tradición.

Los Trukeros, 2008⁹

Antes se concurría mucho al Parque Cousiño, que ahora es el Parque O'Higgins, y ahí se hacía mucho el canto a la rueda, se formaban ruedas de cantores, en los principios, estoy hablando del siglo XX [...] Se mantenía mucho lo que es la cultura oral y se hacían ruedas de cantores, donde se hacían asados y se festejaba [...] se hacía mucho como cultura oral para que otros jóvenes aprendieran.

Luís Castro, Los Chinganeros
Santiago, 5 de noviembre de 2008

⁷ Ibíd, min. 50:56-51:01.

⁸ Ibíd, min. 1:00:12.

⁹ Parra Fuentes, Luís. "Los Trukeros". Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. MiniDV 16:9. 2008.

Mi experiencia de trabajo de campo me permitió darme cuenta que el respeto por los conocimientos de la “tradición” y deseo de aprendizaje entre cultores jóvenes y viejos es mutuo. En los cuecazos los jóvenes músicos se sientan en las mesas donde están los viejos, les hacen preguntas y los escuchan. Fuera de ahí los van a ver a sus casas o se encuentran con ellos donde sea necesario para intercambiar ideas. Los cultores antiguos, por su parte, están abiertos a compartir lo que saben y dejarse documentar, entrevistar o conocer para expandir el conocimiento de la cueca urbana, con algunas excepciones. En muchos casos ocurre que los cultores jóvenes que ya tienen los conocimientos “básicos” se pasan éste entre sí, sin presencia de cultores viejos. En mi propia experiencia como músico, de hecho, recibí críticas constructivas acerca de mi modo de tocar guitarra con un estilo “de conservatorio” que para otros músicos del ambiente no era propio de la “tradición” y exigía ser “pulido” de acorde con ella.

Los relatos que construyen los cultores para transmitir la “tradición” crean narrativas que convierten el conocimiento en “historias” con significado y memoria. Como señalan Beard y Gloag (2005: 113-114), las tramas narrativas del conocimiento musical se concatenan como si fueran diálogos, acciones o momentos de cambio dentro de una tradición. Se trata de construcciones discursivas por medio de las cuales se crea una representación lingüística de la historia y significado de la música que es articulada y proyectada desde el saber de los cultores. La “tradición” de la cueca urbana, en este sentido, es un conocimiento y además una narrativa histórica acerca de ese conocimiento, “la decantación de un corpus discursivo” como señala Torres (2008b). Parafraseando al historiador Roger Chartier, los conocimientos “básicos” de la tradición son el alimento para construir una narración que ordena ‘saberes de otros’ y les da la forma de un “texto” que contiene la acumulación de historias de distintos sujetos (Chartier, 2007: 26). La narrativa de la cueca urbana se basa en “verdades” construidas por los actores de la escena a partir de otros textos, historias verbales, tropos, figuras, imágenes y alegorías de la “tradición”. Todo ello la convierte en un relato con poder social que posee su propia “economía de la verdad” (Clifford, 1986: 7) por medio de la cual profundiza las historias que la originaron y crea un discurso nuevo.

Este último aspecto es importante porque significa que la narrativa de la cueca refuerza y difunde la “tradición” como si fuera una segunda forma de ella. Como sostiene Bruce (1999: 18), la exteriorización verbal de un discurso o su representación histórico-

lingüística “posee consecuencias materiales para cómo la música es producida, las formas que toma, cómo es vivida y sus significados” (Bruce, 1999: 18). Los testimonios aurales de los cuequeros en medios de comunicación, las imágenes y textos en carátulas de discos, sus alocuciones, arengas o peroratas de éstos en cuecazos en vivo y las palabras emitidas en entrevistas (incluidas las que les hice yo), constituyen discursos que contribuyen a formar el “relato con poder social” de la “tradición”. Esta narrativa no puede ser entendida como un constructo monolítico y estático sino como “un espacio de y para la negociación de conflictos y el cambio de representaciones y construcciones acerca de la experiencia, lo individual y la música” como recalca Bruce (1999: 26-27).

3. *La performance de la memoria y la nostalgia*

La narrativa de la cueca toma forma en los textos de cuecas y los discursos que se dan en los cuecazos conformando un conjunto de mensajes performados acerca de la “tradición”. Es común que los grupos reciten durante la introducción de la cueca el texto para reforzar su contenido discursivo o adelantar lo que van a cantar. También es común que introduzcan un texto relativo al contenido de tal modo de profundizar o extender el tema que las cuecas abordan¹⁰. Se acostumbra además integrar a estos discursos frases, imágenes o memorias de los viejos cultores, conectando las narrativas con los rostros y biografías de los cuequeros recuperados, o bien invitar a los cultores vivos al escenario para homenajearlos. La consecuencia de este gesto, muy común entre los cantores de las primeras dos generaciones, es una mayor atención de las audiencias y un reforzamiento de los rudimentos históricos de la “tradición”¹¹. El contenido de los textos de cueca también refuerza la narrativa conectando las historias y temas con las biografías de los músicos, especialmente con aquellas referidas a las “topografías vividas”, la “tradición” de la cueca urbana y la fraternidad entre los cantores (Spencer, [Forthcoming 2015b]).

La narrativa de la cueca es un recuerdo por medio del cual se expresa, explica o encarna lo pretérito en el presente por medio de la performance. Es una “memoria performada”

¹⁰ Véase, por ejemplo, “El Chalaila”, pista 5 del CD anexo.

¹¹ Aunque de escaso impacto, mi propio trabajo como etnomusicólogo ha aparecido en formato de discurso en las entrevistas que he dado a realizadores de tesis o documentales. Al respecto véase *No hay primera sin segunda: relatos de la cueca urbana en Santiago* (Camacho, 2013) y el documental *¡También es cueca! Cueca chilena: tan joven y tan vieja* (Retamal y Valdés, 2012).

con la que se crea un marco social para el recuerdo y se reconstruye la memoria colectiva desde la música. Como afirma el historiador Jay Winter, la performance de la memoria es “un mecanismo mnemotécnico y una forma a través de la cual las memorias individuales son rememoradas, revividas y remodeladas. A través de la performance – dice Winter- nos movemos desde lo individual a lo grupal y a lo individual” (Winter, 2010: 11). Precisamente, este mecanismo permite interpretar históricamente la tradición hacia el pasado, ya que “Por medio de la interpretación de la música del presente conectada con algo previo a través de un proceso de estabilidad y cambio, es posible leer retrogrado el pasado hasta el presente” (Bohlman, 1997: 151). El aporte de los cultores jóvenes, en este sentido, le da dinamismo a la narrativa porque conecta el modelo de pasado de los viejos cultores con los textos de las cuecas que cantaban y su performance. Como expresa Juan Pablo Villanueva, guitarrista del grupo La Gallera y uno de los formadores de la tradición guitarrística de la cueca urbana, la performance musical conecta la narrativa de los viejos con la actualidad permitiendo a los jóvenes absorber el discurso de la “tradición” y conectarse con el pasado por medio de la performance:

El culto al anciano, al sabio [...] pasa un poco eso con los viejos, que ellos saben mucho, tienen mucho *background*, mucho arraigo, mucha antigüedad, mucho conocimiento antiguo que en el fondo [es] nuestra conexión con el pasado. Y de ahí nosotros podemos trasladarlo al futuro, ver nuestra interpretación de ese pasado en el hoy, porque en el fondo uno hace una interpretación, un poco una idealización de cómo habrá sido, habría sido la cueca en los años... en los tiempos de Carrera¹², en esa época, porque realmente nadie sabe cómo sonaban en esa época las cuecas¹³

El relato de los más viejos, entonces, es la “conexión” con otra época (“trasladada al futuro”) en la que éste es “idealizado” e “interpretado” por jóvenes. En este modo de ver el pasado el recuerdo es performado por medio de la cueca haciendo que las memorias “vuelvan a la experiencia del pasado pero agreg[ue]n sus huellas a la historia inicial” (Winter, 2010: 11). El cantor Horacio Hernández, también del conjunto La Gallera, agrega a lo dicho por Villanueva que la memoria de los viejos cultores es localizada, es

¹² José Miguel Carrera (1785-1821) fue un político y militar chileno que luchó por la independencia del país en la década de 1810. Según Fernando González Marabolí fue un amante de las ruedas de cantores y promovió su baile y canto en las galleras independentistas, cuando la cueca recibió -probablemente- el nombre de ‘chilena’ (Claro et al, 1994: 80, 141, 143).

¹³ Parra Fuentes, “La Cueva es Brava...”, Op. Cit.

decir, no está ‘en el aire’ sino que existe en los lugares donde “se desarrollaron los viejos”. Son los lugares que los nuevos cultores revisitan:

Cuando estamos hablando de la tradición en las cuecas también estamos hablando de la región en la que nosotros nos desarrollamos, o la que se desarrollaron los antiguos, que es aquí, este pedazo de la chingana del Mapocho: las *picás* tradicionales que hubieron en Santiago y los códigos que entre esas personas han cuidado y han andado de boca en boca hasta la actualidad. Eso no se aprende en un conservatorio y en la escuela menos.

Horacio Hernández, La Gallera
Ñuñoa, 20 de Octubre de 2008

Lo mismo afirma Karen Alfaro, líder del conjunto femenino Las Capitalinas:

Tiene que ver con el concepto de lo antiguo, de lo que se mantiene, que viene de años atrás [...] nosotras nos apropiamos de la cueca, tomamos la cueca y nos apropiamos y la hacemos nuestra [...] yo opino que la gente de los mismos grupos de cueca urbana [...] está tratando de recobrar las tradiciones antiguas pero ya en la ciudad. De alguna forma [esta cueca] se acerca más a la vida real que la cueca tradicional del campo. Es como una forma de acercarse un poquito más a lo que tú eres pero igual de una mirada de atrás

Karen Alfaro, Las Capitalinas
Santiago, 10 de septiembre de 2008

Estos testimonios muestran que el conocimiento y narrativa de la “tradición” está compuesta por las memorias de los viejos cultores performadas por los músicos. La presencia de este elemento “histórico” le da valor a la “tradición” en el sentido de establecer “redes de tejidos significativos a través del sonido” (Finnegan, 2007; Cohen, 1995b: 66) y “crear un sentimiento de solidaridad y experiencia compartida, y un diálogo con el pasado, encarnando memorias colectivas y tradicionales” (Cohen, 2007: 221-222). La performance de la memoria es la conexión histórica con el pasado que, como señala uno de los pianistas solistas de la escena y músico de La Gallera, Cristián Mancilla, permite “revivir” la cueca de lotes y sacar ideas para la “creación” el presente:

CS: ¿Por qué te interesa vincularte con la gente que está ahí en La Viseca?

CM: [...] Uno absorbe pero no necesariamente revive eso. Se actualiza, en el fondo [...] Pa tener los argumentos después pa la creación, primero, y sobre todo para saber qué pasaba, no sé, cómo vivían la cueca en otros tiempos [...] la cueca no está [aquí desde] hoy día, la cueca viene [desde antes] y tiene todo ese tiempo. Y toda esta cuestión de los cuatro cantores que te digo yo es porque la hemos aprendido de eso: de escuchar a los más viejos. Por eso. Es eso, pero no sé si sea absorber, sino que [es] como nutrirse.

Cristián Mancilla, La Gallera,
Ñuñoa, 12 de junio de 2009

En una línea similar habla el cantor Daniel Muñoz, líder del conjunto Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna y convertido en el cantor más mediático de la escena debido a su relación con la televisión. Muñoz explica que la conexión con el pasado es un hecho que ocurre en el presente:

Todavía cantamos las cuecas que escuchábamos [...] las que cantaban nuestros maestros. Todavía estamos rememorando

Daniel Muñoz,
Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna¹⁴

Esta cuestión es refrendada por Carlos Martínez, miembro de Los Tricolores y uno de los primeros músicos en participar de la escena, además de Andrea Céspedes, fundadora y compositora del conjunto Las Niñas:

[Lo que buscamos es] conocer, saber qué es lo que fue [...] es como una responsabilidad en ese sentido de poder seguir haciéndolo y manteniendo lo mismo

Carlos Martínez, Los Tricolores¹⁵

Nosotros siempre quisimos combinar un poco la parte antigua pero también tener en cuenta la parte actual [...]

Andrea Céspedes, Las Niñas,
Pedro Aguirre Cerda, 8 de octubre de 2010

¹⁴ Retamal, Leonel y Fabián Valdés. 2012. *¡También es cueca! Cueva chilena: tan joven y tan vieja*. Santiago de Chile: Réplica Producciones & Universidad de Santiago de Chile. DVD. Trailer, min. 00:53-01:00.

¹⁵ Parra Fuentes, "La Cueva es Brava...", Op. Cit.

En mis primeras entrevistas realizadas el año 2008 una de las cosas que más me llamó la atención fue el hecho de que los cultores jóvenes saltaran del pasado al presente en su habla. Frases como “cantamos las cuecas que escuchábamos” o “la cueca no está hoy día, la cueca viene y tiene todo ese tiempo” superponen y difuminan las fronteras entre el presente y el pasado (“escuchábamos”, “todo ese tiempo”), produciendo una vivencia vicaria de la “tradición” que nutre la performance y convierte la narrativa de la cueca en una historia de dos tiempos. Como señala Diana Taylor, la performance es una forma de “activar” el pasado para entender cómo era y ha sido utilizado (Taylor, 2003), es decir, es una manera de entender cómo son encarnadas prácticas que traen ese pasado al presente y lo “vuelven disponible” como recurso social (Taylor, 2006: 68).

La activación del pasado desde la performance de la memoria no está exenta de nostalgia. Como señala Carlos Martínez en la cita anterior, los cuequeros buscan “seguir... manteniendo lo mismo”, es decir, seguir practicando la “tradición” de la cueca como un ideal de cultura popular alejado de la herencia de la dictadura, según revisamos en el capítulo 1. La nostalgia en la música es un proceso afectivo, dice Barret, una emoción compleja que despierta un sentimiento positivo hacia el recuerdo donde se mezclan la pena, la alegría y la soledad acompañadas de memorias autobiográficas (Barret et al, 2010: 390). Aunque la nostalgia no es sinónimo de memoria (Botstein, 2000: 533), ella conecta el pasado y el presente sin borrar los procesos de transmisión oral y ayudando a los músicos a concebir el tiempo de un modo flexible para la interpretación del presente (Connell y Gibson, 2003: 19-44). El sentimiento de nostalgia, en efecto, aparece entre los músicos de cueca de manera regular desde los años 90 hasta la actualidad, teniendo incluso eco en la prensa¹⁶.

La nostalgia es un elemento articulador de la escena porque aglutina a los músicos nuevos y viejos en torno a un sentimiento de pérdida del pasado. Este sentimiento quedó en evidencia en las entrevistas que hice para esta investigación. El músico Osvaldo Gajardo, por ejemplo, dice que la cueca le evoca la amistad con otros músicos y le permite valorar su experiencia a lo largo de los años vividos. Lo mismo ocurre con el pianista ya citado Cristián Mancilla (n. 1983), para quien el respeto a la “tradición” es

¹⁶ Para ver una nota con estas características véase Tapia, Ángel 2009. "La cueca es el único dinosaurio de nuestra cultura que se mantiene vivo". *El Mercurio on line*, 16 de septiembre.

un valor que se aprende con los viejos cultores gracias a una experiencia de reconocimiento mutuo. Carlos Godoy de Los Chinganeros, en cambio, evoca los lugares perdidos mientras menciona la necesidad de levantar la cueca para que no se pierda. Mientras tanto, el cantor Daniel Muñoz defiende la imitación de los viejos cultores como forma de encontrarse uno mismo. Todos evocan el pasado de modo nostálgico¹⁷:

CS: ¿Y qué..., cuáles son los recuerdos que le traen las cuecas?

OG: Generalmente fíjese, una cueca bien cantada, bien tocada, me lleva a mí a los lugares que he visitado y que he escuchado cueca [...] en otras oportunidades me lleva al autor de la cueca que hemos tenido la suerte de conocer y escuchar [...] que nosotros quisimos mucho porque la mayoría de los que recordamos ya no están. Y nos viene esa evocación de esa amistad que hubo con alguno de ellos y nos emociona; entonces no puedo seguir hablando. Muchas veces he querido decir algo y... quedo en blanco porque la emoción [...] recuerdos de la vida, justamente...

Oswaldo Gajardo, Los Paleteados del Puerto,
Valparaíso, 13 de septiembre de 2008

Hemos aprendido de eso: de escuchar a los más viejos [...] Hay una cosa con el respeto así terrible [muy seria]. Es una cosa muy linda ahí que se vive, con esos caballeros, porque finalmente te veí de igual a igual con otro hombre pero que podría ser tu abuelo. Solamente con esos códigos básicos de respeto, de conversación, de 'Oiga y cuénteme qué mierda aquí en La Viseca hace 30 años atrás', porque él estuvo hace 30 años atrás

Cristián Mancilla, La Gallera,
Ñuñoa, 12 de junio de 2009

CG: [...] después de ciertas cosas que sucedieron acá en Chile, me viene una nostalgia muy grande porque como que se perdió la cueca.

CS: ¿En qué época exactamente?.

CG: [...] antes del Golpe de Estado, se cantaba en estos lados habían clubes de rayuela; se cantaba la cueca en Franklin, se cantaba [en] la rayuela; habían, antiguamente

Carlos Godoy, Los Chinganeros
Santiago, 29 de septiembre de 2008

¹⁷ Algunos textos y crónicas de la cueca urbana refuerzan esta idea. Véase los textos de Núñez (1997 y 2005), Castro, Donoso y Rojas (2011), Rojas (2012), Chandía (2013) y Martínez, Rivera y Zamora (2014), todos con memorias acerca del desarrollo, pérdida o desaparición de la cueca.

Por imitación busco llegar a lo que era el alma de esos cuequeros. Y en la imitación he empezado a encontrar mis propias cualidades como cantor. Y estoy en eso: buscando mi personalidad también, pero siempre en base a lo que he escuchado.

Daniel Muñoz,

Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna¹⁸

La frase de Cristián Mancilla “hemos aprendido de escuchar a los viejos” revela el reconocimiento que los músicos hacen del pasado como “reminiscencia” y “matriz” de interpretación de la historia, usando las palabras de Paul Ricoeur (en Chartier, 2007: 34-39). Como señala Caroline Bithell, del mismo modo que el trabajo de campo conecta el pasado con el presente, el presente informa la vida del músico de ideas, sentimientos, creencias y experiencias *sobre* el pasado que no necesariamente fueron vividas *en* el pasado (Bithell, 2006: 3-4). La multiplicidad de formas que éste adopta en el recuerdo permite apropiarse selectivamente de él (Bithell, 2006: 5) utilizando formas para recordarlo como estrategia para recontextualizar lo actual (Bohlman, 1997: 146-147). La memoria, por ende, es un proceso inseparable de la experiencia selectiva del sujeto (Todorov, 2000) que requiere de mecanismos para construir el pasado y asignarle un significado en los discursos sobre la tradición (Handler y Linnekin, 1984: 273-274).

Los tres procesos a los que me he referido más arriba - transmisión de conocimientos entre generaciones, consolidación de una narrativa con rasgos nostálgicos y performance (nostálgica) de la memoria- contribuyen a que la “tradición” de la cueca urbana se vaya haciendo más presente en la sociedad chilena durante el período que va desde 1990 hasta 2010. Esta presencia va dando difusión a la “cultura performativa” de la cueca urbana y dando importancia a ésta como elemento fundamental de la cultura democrática. Si durante la época de la recuperación de la cultura popular la “tradición” se fue haciendo cada vez más importante, en la década del 2000 ésta se institucionaliza entre músicos y audiencias llegando a consolidar con ella un nuevo repertorio.

¹⁸ Parra Fuentes, “La Cueca es Brava...”, Op. Cit.

4. *La estabilización de la tradición oral*

La estabilización de la “tradición” en la escena de la cueca urbana se produce con el traspaso de la ideología de la autenticidad de los viejos a los nuevos cultores y con la institucionalización del ‘canon urbano’. Este proceso, iniciado a fines de los años 90, se ve impulsado por las primeras muertes de viejos cultores (Raúl Lizama, Hernán Núñez y Fernando González) y el aumento de los cuecazos y grabaciones discográficas de los conjuntos de cueca¹⁹. El traspaso de la autenticidad provee de legitimidad a los músicos al mismo tiempo que les hace buscar sus raíces familiares y aprender la “tradición” entre los propios compañeros. El nuevo ‘canon urbano’, por su parte, define un repertorio considerado más o menos “tradicional” y reversiona (o a veces reemplaza) el antiguo ‘canon folclórico’ de la cueca campesina asociado -todavía a fines de los años 90- al concepto “científico” y rural de folclore de la dictadura. A continuación me referiré a estos dos puntos haciendo hincapié en el establecimiento del repertorio.

4.1. *La formación de la autenticidad*

La autenticidad es la valoración positiva que los jóvenes cultores hacen de los conocimientos y prácticas musicales de los cultores con mayor experiencia. Dichos conocimientos son tenidos como “honestos” y “veraces” por lo que sirven de modelo de sinceridad y autoridad para la comprensión de la “tradición” para músicos y audiencias. Las prácticas performáticas y performativas que emanan de estos cultores también son consideradas auténticas en la medida en que constituyen la “testificación histórica” del “origen” de un género -usando la expresión de Walter Benjamin (2007)- alcanzando el mismo grado de autoridad que los conocimientos “básicos” de la cueca (técnica vocal, interpretación, texto/melodía, organización escénica e historia). Así el conocimiento y práctica de los viejos cultores legitima la performance del repertorio, formando una suerte de “cadena” de autenticidad en la que los tres elementos -conocimiento, práctica y repertorio- adquieren valor como ideal de cultura popular urbana del siglo XXI.

¹⁹ Sólo en la variante chilenera la edición de discos crece de siete entre 2000 y 2003 a ocho entre 2004 y 2006, para luego alcanzar la cifra récord de catorce (2007-2010). Pioneros en este proceso son Los Santiaguinos, Los Trukeros, Las Capitalinas y Las Torcazas, primeros en plasmar sus propias creaciones *La Cueva Capitalina* (2000) y *La Cueva Urbana* (2001), *Cuecas Bravas* (2003), *Cuecas para Chile* (2002) y *Sentimiento de Mujer* (2003), respectivamente.

El proceso de creación de valor de esta “cadena” de autenticidad se inicia con el traspaso del conocimiento entre cultores. La figura de Hernán ‘Nano’ Núñez encarna el modelo de sinceridad en el que un cultor transmite su conocimiento, práctica y repertorio por medio de sus propias vivencias transfiriendo no sólo conocimientos “básicos” sino también su manera de ‘ser cuequero’. Como señalan los propios músicos de las nuevas generaciones, las enseñanzas de Núñez son un ejemplo de honestidad acerca de la manera de vivir la experiencia de la “tradición” en los primeros años de la escena. Carmen López, ex miembro de Los Trukeros, Julio Alegría, líder de Aparcoa, Cristián Mancilla, pianista de Las Gallera y Karen Alfaro, líder de Las Capitalinas, representan a cultores de distintas generaciones que tuvieron relación directa o indirecta con Nano. En los siguientes testimonios se refieren a él como fuente de veracidad desde donde absorbieron y proyectaron su práctica musical. Este es el inicio del proceso de creación de valor para el traspaso “auténtico” de la “tradición”, es decir, la transmisión de la ideología de la autenticidad:

El Nano tenía otra cosa, tenía el verso, tenía la intención de perpetuar, la intención de dejar, la intención de atraernos, ¿me entiendes? Había en él eso. [...] él todo el tiempo te hacía sentir eso, y te llevaba a pesar de que todo el rato te estaba agarrando pal’ hueveo, porque tenía esa chispa de hacerte sentir niño y hacerte sentir torpe, tenía también la gracia de hacerte sentir en confianza muy luego, entonces lograbai como un contacto rico con él.

Carmen López, ex Los Trukeros,
Santiago, 27 de octubre de 2010

Se destaca Hernán Núñez porque era una persona muy especial, muy genial, una persona muy sensible y se dedica a enseñar. Así como nos enseñó a nosotros se dedicó después a otra gente; otra gente lo buscó porque ya... él era... llegó a ser una persona reconocida. [...]

CS: ¿Y ustedes cómo recogen la enseñanza de Don Nano Núñez? ¿A través de conversaciones van absorbiendo...?

JA: No, cantando con él. Nos llevó... él nos llevaba por distintos lugares. Nos enseñó a tocar el pandero, a tocar el tañador, el estilo de la cueca, quién entra, quién sale. ‘No, no haga esa cuestión, así no’, ‘esto es así’, ‘esto es asá’.

Julio Alegría, Aparcoa
Ñuñoa, 30 de junio de 2009,

[...] Uno empieza a recopilar todas esas cositas. Aprendizaje po', la "Escuela de la Vida" que habla el Nano Núñez cuando dice "Escuela de la Vida" porque, según su historia, él tuvo la misma experiencia de ir a los lugares, de ser puntúo, de meterse, siempre con respeto, siempre callaíto, siempre el moño agachao, no más, pero estar en los lugares donde está la papa [lo importante].

Cristián Mancilla, La Gallera,
Ñuñoa, 12 de junio de 2009

La experiencia más enriquecedora es la del Nano Núñez, porque digamos que el Nano Núñez [era] igual que abuelos con sus nietas. Se sentaba, nosotras nos sentábamos en el suelo, nos contaba cómo él vivió, cómo él escribió las cuecas desde la cárcel, cómo eran los *choros* de la época, cómo se cantaba la cueca antiguamente, cómo tuvo que agarrarse a cuchillazos [...] nos iba contando. Así fui conociendo la historia de la cueca urbana, a través de las vivencias del Nanito

Karen Alfaro, Las Capitalinas
Santiago, 10 de septiembre de 2008

Uno de los fenómenos más interesantes de esta escena cueca es que las enseñanzas que reciben los jóvenes -como las de Nano- suelen reforzarse al interior de la propia familia. Una vez que los músicos han recibido la "tradición" inician la búsqueda de vestigios de ella en su historia familiar. El objetivo es conectar la "tradición" con la historia personal de modo que la experiencia de la cueca tenga fuentes de 'sinceridad' o 'verdad' en la propia biografía. La mayor parte de las veces esta conexión es real, es decir, existen familiares que están vinculados con la cueca de algún modo (bailarines, cantores, aficionados, coleccionistas, investigadores). Cuando esto ocurre, la experiencia de la cueca adquiere un sentido temporal más profundo que le da un carácter histórico a la práctica de los cultores y refuerza la legitimidad recibida a través de los viejos. Al igual que en el ejemplo anterior, los testimonios de cultores de varias generaciones -y variantes- dan cuenta de la importancia de la familia en el proceso de aprendizaje de la "tradición". Destacan ahora Luís Castro, sobrino del investigador Fernando González Marabolí, y Héctor Pavez Pizarro, hijo de folcloristas que estudiaron la cueca chilena:

En mi familia, mi abuelo era cantor, el papá de mi abuelo también era cantor y formó a mi abuelo y al hermano de éste; y mi abuelo, que fue Luís González Flores, formó a mi tío. Cantaban en la casa y ellos veían cómo se ensayaba,

entonces mi tío heredó toda esa cultura y yo heredé por parte de mi tío esa cultura también, que él me la fue enseñando de a poco en la parte de lo que es conocimiento y en la parte que es la impostación del canto gritado o melismático. Entonces yo me fui nutriendo de eso y fui aprendiendo.

Luís Castro, Los Chinganeros
Santiago, 5 de noviembre de 2008

CS: ¿Empezando a entrar, así, un poco al tema de la cueca, cómo empieza tu vínculo con la cueca, cómo se produce y cómo se desarrolla durante tu vida?

HP: Bueno, la cueca en mí, en realidad, se empezó a gestar desde el hogar, desde el hogar, para mí siempre estuvo presente esta pieza musical en las celebraciones, en las fiestas, en las fiestas de familia, entonces había como una relación

Héctor Pavez, folclorista y profesor de cueca,
Santiago, 20 de agosto de 2008

Esta es una cuestión que viene como muy desde abajo [...] tiene una raigambre superior que se traslada de padres a abuelos a no sé, un sentido genético de cómo debe ser la sonoridad de esto

Mario Rojas, músico y productor,
Santiago, 24 de noviembre de 2008

CM: [...] En mi casa se baila cueca po hueón. Mucho.

CS: ¿Y por qué se bailaba cueca en tu casa?

CM: No sé. Yo creo que generacionalmente ha ascendido: mi abuela bailaba cueca. Me acuerdo de chico me hacían bailar pal año nuevo, así. ¿Te acordai que [en] la [Radio] Cooperativa tocaban la canción nacional y después 3 cuecas pal año nuevo? Esas cuecas las bailaba con mi abuela po hueón, chico, así, muy chico. Después empecé a bailar, como te digo en los campeonatos, en todas esas cuestiones, embalao con la cueca.

Cristián Mancilla, La Gallera,
Ñuñoa, 12 de junio de 2009

Mi abuelo, mi abuela tocaba el arpa, cantaba cueca; mis tíos, mi papá con mi mamá cantaban cueca y la familia [...] es por una cuestión más genética yo creo, por eso que también uno dice [que] es como natural pa' nosotros [...] siempre uno tiene en quién reflejarse, quién le enseña y al final va mejorando algunas cosas

Héctor Morales, Los Afuerinos,
Villa Alemana, 4 de septiembre de 2008

Mis antepasados fueron todos grandes, grandes, grandes, es la palabra que puedo usar; grandes cantores, grandes cantores a lo divino, a lo urbano [...] Entonces el hecho de venir de esa raíz y estar en este momento que he luchado tanto, tanto he luchado y tengo, cómo decirte, bases para decir esto

Carlos Godoy, Los Chinganeros,
Santiago, 29 de septiembre de 2008

CS: Lo primero que quería preguntarte es cómo llegas tú a la cueca. ¿Cómo se produce el nexo, el contacto que te termina metiendo en este mundo de la cueca urbana?

VHC: Por mi familia. Mi papá tocaba, era músico, era acordeonista, era cuequero y tanguero [...] Mi padre me mostró la cueca. Escuché mucha cueca. No tuve muchos, como te dijera yo, ídolos cuequeros, a excepción de Los Afuerinos, que los conocí cuando ya estaba más grande [...] porque cantaban como mi papá, ese estilo.

Víctor Hugo Campusano, Altamar
Santiago, 29 de septiembre de 2010

El hecho de que los jóvenes busquen raíces tradicionales en su historia familiar les permite relacionarse con un pasado que creían ‘lejano’ o ‘desconectado’ de su práctica musical. Aunque no todos los músicos poseen parientes vinculados a la cueca, aquellos que los tienen suelen compartir su experiencia con otros, incitándolos a buscar el nexo que los lleve a darse cuenta que la “tradición” ‘está en ellos’. Estas cuotas de autenticidad son luego proyectadas en el ambiente de la cueca, generando respeto -a veces admiración- entre los músicos del ambiente. Familias de la cueca como los Zamora, los Godoy, los González, los Téllez, los Núñez, los Parra o los Pavez, entre otras, son un ejemplo del alcance generacional que tiene la socialización familiar de la “tradición” que en algunos casos -como los González- llega hasta tres generaciones. La socialización en la familia, como recuerdan Beard y Gloag (2005: 186), profundiza la “conciencia del pasado” y se convierte en “una fuerza en el presente” que vigoriza la música misma. Como señala Carlos Godoy, cantor del grupo chilenero de Los Chinganeros desde hace más de dos décadas, la “tradición” es una enseñanza “que nos

dejaron nuestros padres, es una herencia que tenemos que dejar”²⁰ o, como expresa Luís Castro, líder de los mismos Chinganeros y miembro de la familia González, es el tesoro que constituye la materia prima de su vida musical:

Entonces la tradición es como una esencia y es como una herencia. Tal como las familias de la aristocracia heredan las riquezas de sus familiares con sus empresas y todo eso, uno la riqueza que hereda es la riqueza de la familia, lo que la familia logró reunir, por decirlo así, durante todo un desenlace de tiempo, por herencia. Y esa riqueza es el mayor tesoro que yo tengo, esa es mi mayor riqueza.

Luís Castro, Los Chinganeros,
Santiago, 5 de noviembre de 2008

Puede inferirse de todo ello que la ideología de la autenticidad está indisolublemente conectada a la performance. El carácter genuino de la cueca proviene de la performance que hicieron los viejos cultores que es considerada un “ideal” que debe ser defendido como una “herencia”, según señalan Godoy y Castro. Como explica Bohlman para el caso de la *folk music*, la autenticidad de una música proviene de la “representación coherente” de los orígenes de la pieza (según su estilo performativo) pero en sus versiones subsecuentes o momentos posteriores de la cronología de la tradición que la origina (Bohlman, 1988: 10). Es decir, la honestidad implica una memoria performada sobre ideales estéticos tenidos por auténticos que sirven para mantener un canon ya establecido (Bohlman, 1988: 10). La ideología de la autenticidad, entonces, implica los conocimientos de los cultores viejos y la familia y no está separada de la performance.

Durante mi trabajo de campo me di cuenta que muchos cultores jóvenes -a pesar de su corta experiencia- gustaban en transmitir sus conocimientos, prácticas y repertorio otros músicos de su misma generación o de la siguiente. Es un traspaso entre generaciones que da continuidad a la “tradición” y que -al igual que en las familias- traspasa un ideal de pasado (autenticidad) que hace a los músicos conscientes “de la experiencia de verdad” en la que participan (Ochoa, 2002: 7). El director de Altamar, Víctor Hugo Campusano, por ejemplo, dice en el álbum *La Revolución de la Cueca I* (2003) que la renovación de la cueca ‘ya se inició’ pero “queda mucho que decir e inventar”. El grupo

²⁰ Entrevista a Carlos Godoy, Santiago, 29 de septiembre de 2008.

Los Tricolores dice que es una generación “joven” que busca contribuir “a la recuperación, valorización y cultivo de la cueca” a sabiendas de que el “cambio” se está produciendo (*Cuecas de Remolienda*, 2003). Por eso, como refrendan Los Trukeros en *De Chilena* (2007), “esperan tranquilos” “el relevo” de las nuevas generaciones que conocen la “tradición” y la defienden “hasta la muerte”.

Aunque la autenticidad no es una práctica sino un ideal, declarar algo auténtico legitima la tradición y autentica al declarador haciendo de la transmisión de la tradición un tema inminentemente social (Bendix, 1997: 7). Así, por ejemplo, la primera generación de cuequeros (1997-2003) transmite sus conocimientos a la segunda (2003-2007), con lo cual se fortalece el sentimiento de los músicos como “guardianes” de un modelo de pasado. Esto infunde además confianza a la generación siguiente para reproducir esta ideología con otros. A continuación expongo la opinión de cultores -ya citados- donde se aprecia la importancia de la socialización del conocimiento entre amigos:

Hoy día todavía entre los mismos compañeros nos vamos pasando tradición oral: las cuecas nuevas, qué sé yo. Entonces todos los días hay un nuevo aprendizaje. Siempre llega alguien con alguna cosita o que hasta las anécdotas pasan a ser parte del aprendizaje (anécdotas de otras personas).

Cristián Mancilla, La Gallera,
Ñuñoa, 12 de junio de 2009

De repente [a] los chiquillos de los otros grupos les doy mis consejos de lo que yo he aprendido porque yo aprendí [...] también con los cultores

Luís Castro, Los Chinganeros
Santiago, 5 de noviembre de 2008

La experiencia que hemos tendido con otros músicos, por ejemplo Víctor Hugo Campusano que hace una cueca urbana, bueno el mismo Nano, con los mismos *Afuerinos*, con tantos grupos con los cuales hemos compartido escenarios y conociendo [...] ahí nos hemos ido interiorizando, o compartiendo con otros compositores, con otros autores y compositores que hagan esto mismo.

Karen Alfaro, Las Capitalinas,
Santiago, 10 de septiembre de 2008

El que tiene condiciones va a llegar donde están cantando cuecas y si siente que puede cantar va a llegar a ‘parar la oreja’ y va llegar a escuchar lotes cuequeros, y se va a querer involucrar po. Como el caso de lo que ha pasao con varios de los que están en la cueca ahora, que eran gente de mi generación de edad en la cueca.

CS: ¿Cuál es tu edad?

RA: 27. Esa generación, más o menos. Han llegado, ‘pararon la oreja’, escucharon las cuecas, las aprendieron, estudiaron ellos cachai, no necesitaron tanto de un taller

René Alfaro, Los Chinganeros, Los Trukeros
y Los Corrigüela, Santiago, 6 de noviembre de 2008

La relación entre las generaciones cercanas suele ser mayor que entre las distantes. Recordemos que la escena se compone de una generación “vieja”, compuesta por los cuequeros nacidos entre 1910 y 1950, y una generación “nueva”, formada por los músicos “entran” a la escena y se vuelven activos entre 1997 y 2003 (primera generación), 2003 y 2007 (segunda generación), 2007 y 2010 (tercera generación) y una cuarta generación (desde 2010). La relación de la primera con la segunda es más fuerte que la relación de la segunda con la tercera. La cuarta generación, iniciada después del bicentenario, tiene escaso vínculo con la primera y segunda, mas no con la tercera pues con ella comparte escenario. La presencia de la segunda generación, en este sentido, es muy importante porque conoció a los cultores antiguos –especialmente a Nano Núñez- y al mismo tiempo se relacionó con la primera y la tercera generaciones, dando continuidad a conocimientos, prácticas y repertorio. Esto no quiere decir que los cultores jóvenes no tengan relación con los cultores viejos que aún están vivos. Los miembros de la tercera y cuarta generación, de hecho, intentan acercarse a los que aún están vivos, pero su aproximación es menos intensa que la que tuvieron la primera y segunda generaciones que vivieron el proceso de recuperación de la cultura popular y la muerte de Núñez, eventos que marcaron a la escena, según estudiamos²¹.

Un caso interesante lo constituyen los grupos donde hay miembros de distintas generaciones. En estos grupos el traspaso de conocimientos, prácticas y repertorio –con

²¹ Al momento de escribir esta tesis los cultores vivos son Carlos ‘Pollito’ Navarro, José ‘Pepe’ Fuentes, Osvaldo ‘Papito’ Gajardo, Osvaldo ‘Buey’ Cerda, Julio Alegría y Elías Zamora. Navarro, Gajardo y Zamora, sin embargo, viven fuera de Santiago por lo que el contacto con ellos es más difícil para los que viven en la capital.

los cuales se adquiere la autenticidad- es más fructífero que en los grupos formados por una sola generación debido a la acumulación de conocimientos colectivos que provoca la presencia de distintas generaciones. Recordemos que según los datos obtenidos en el cuestionario, más de 40% de los músicos de la escena participa o toca esporádicamente en otros grupos. Un buen ejemplo de esto es el grupo Los del Lote, formado el año 2008, y Los Corrigüela, formados el año 2011 con miembros de Los Trukeros, La Gallera, Los Canallas y Los Chinganeros²².

El sentimiento de autoridad que poseen muchos cultores explica que algunos de los grupos más viejos –como Los Trukeros o Los Chinganeros- se vean a sí mismos como ‘Escuelas de Canto’ donde se va a aprender la “tradición”. Las Imágenes 24 y 25 muestran dos *flyers* publicados por Los Chinganeros en 2009, cuyo epígrafe dice “Canto a la Alta Escuela” y “Soberanos y aristócratas del canto”. Estas frases demuestran la autoconciencia acerca del status de cantores auténticos capaces de transmitir el conocimiento ancestral ‘elevado’ y ‘soberano’. Con ello queda gráficamente representada la “oferta” de autenticidad que las nuevas generaciones son capaces de dar a los interesados en la cueca e implícito que existen grupos que no poseen dicha herencia. Luís Castro, actual líder del grupo y retratado en el *flyer* de la izquierda, dice que Los Chinganeros son “un conjunto-escuela”, tal vez el conjunto “más sólido” porque “Ha perdurado en el tiempo y han sido los mismos”²³. La autenticidad, en este caso, radica en la reproducción y traspaso en el tiempo de los conocimientos, prácticas y repertorio de la cueca, en “el proceso de cambio que continuamente remodela el presente” (Bohlman, 1988: 13).

²² El caso de Los Chinganeros, en este sentido, es una excepción pues a lo largo de su historia ha tenido más de 20 miembros de todas las generaciones de cueca, cuestión que no se ha repetido con ningún otro grupo, como ya señalé.

²³ Entrevista a Luís Castro, Santiago, Los Chinganeros, 5 de noviembre de 2008.



Imagen 24
“Canto a la Alta Escuela”, Flyer de presentación de Los Chinganeros en Comercio Atlético, 29 de mayo de 2009



Imagen 25
“Soberanos y aristócratas del canto”, Flyer de presentación de Los Chinganeros en Comercio Atlético, 1 de agosto de 2009

Este fenómeno no es aislado. El grupo Los Trukeros, nacido en los años 90 y perteneciente a la primera generación, es uno de los referentes iniciales más importantes de la cueca urbana y uno de los grupos que con mayor fuerza ha reclamado su autoridad en el conocimiento de la “tradición”. Como lo explica su líder, Rodrigo Miranda, para ellos la cueca “es evolución, ir a alimentarse a la raíz” pero “sin dejar de darle todo el valor y la importancia que tiene la creatividad interna de una agrupación”²⁴. En sus propias palabras:

No partimos haciendo cueca inmediatamente sino que experimentando un poco con ella [...] hoy en día hemos encontrado mucho más de lo que esperamos. Hemos encontrado mucha tradición en nosotros mismos porque uno puede decir ‘Ah, tradición, está en todos lados’, me entendí, ‘en los museos hay cosas de tradición’, ‘hay cosas de tradición por acá, costumbres antiguas’. Pero en uno: encontrar la tradición *en uno* es lo complicado. Más en estos tiempos en que estamos invadidos de tanta información y de tanta tecnología y de tantas cosas [donde] la tradición queda como en el aire

Rodrigo Miranda, Los Trukeros²⁵

Los tres elementos que he mencionado: el traspaso de la tradición desde los viejos a los nuevos cultores, la búsqueda de raíces familiares y el aprendizaje intergeneracional, constituyen procesos que dan estabilidad a la “tradición” en la medida en que otorgan formas de legitimidad a los músicos y dan continuidad a conocimientos, prácticas y

²⁴ Ponce, David. 2007. "Los Trukeros: "La cueca necesita un ritmo más vertiginoso"". *El Mercurio on line*, 23 de octubre.

²⁵ Romero, "La Cueva Brava...", Op. Cit.

repertorio. La estabilidad o continuidad se afianza a partir de la expansión de las cuotas de autenticidad de las nuevas generaciones -otroa adjudicadas exclusivamente a los viejos cantores- pues ellas descentralizan la autoridad y permiten que la narrativa de la cueca se descentralice o reuparta entre las generaciones. Esta estabilidad, a su vez, se ve impulsada por la creación de un repertorio de cueca que poco a poco se va imponiendo como un nuevo ‘canon urbano’ por sobre el ‘canon folclórico’ establecido a lo largo del siglo XX, como veremos a continuación.

4.2. El establecimiento de un nuevo repertorio y el surgimiento del ‘canon urbano’

El nuevo canon de la cueca comienza a imponerse cuando la escena urbana hace su aparición en los inicios de la década del 2000. Su proceso de consolidación es gradual y está ligado a una disminución mediática del ‘canon folclórico’ formado medio siglo antes gracias a la acción de la industria discográfica. El concepto de canon se refiere a un cuerpo representativo de música (texto y melodía) que materializa o visibiliza un ideal audible de orden del cual se desprende una escala de valores que permite la reproducción continua de una selección musical (Bergeron, 1992: 1-3; Weber, 1999: 338). El canon es también una forma de “vigilancia” de los límites del repertorio (Bergeron, 1992) en la medida en que establece la autoridad que éste posee y las lealtades concomitantes que la disciplina exige (Bohlman, 1992). El concepto de canon de textos y melodías implica también un tipo de estilo performático específico para la interpretación de la cueca que abordaré en los dos capítulos siguientes.

¿Cuál es el ‘canon folclórico’ de la cueca urbana, qué “cuerpo representativo de música” viene a reemplazar y qué relación posee con el desarrollo de la escena actual?. El repertorio que modela el ‘canon folclórico’ está compuesto por una selección de las piezas que interpretan los dúos masculinos de la época (como el Dúo Bascuñán-Del Campo, el Dúo Rey-Silva o Los Hermanos Campos) y los tríos, cuartetos o ‘familias’ de música folclórica mencionados en los capítulos anteriores (como Los Hermanos Lagos, Los de Ramón o Los Cuatro Hermanos Silva, entre otros). A estos grupos se suma la tradición -asentada desde principios de siglo- de duetos o grupos de mujeres (como las Hermanas Acuña, las Hermanas Loyola, el Dúo María Inés, Las Dos Alicia, Las Morenitas o Las Consentidas), cuyo repertorio se asemeja al de los grupos

señalados. Estos conjuntos, sumados a los grupos de proyección folclórica emanados de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, graban la mayor parte de las cuecas que forman el ‘canon folclórico’ vigente en Chile entre la década de 1940 y el año 2000, cuando se produce el inicio de la escena.

Aunque se desconoce el total de cuecas grabadas en el país, es posible afirmar que el ‘canon folclórico’ representa menos del 1% del total de las cuecas registradas en la discografía del siglo XX, lo cual equivale aproximadamente a 25 cuecas²⁶. Estas cuecas alcanzan conocimiento público gracias a su circulación en vinilos, casetes y discos que la industria saca al mercado durante más de medio siglo en sendas colecciones, antologías, series y ediciones especiales que multiplican su presencia en la vida nacional²⁷. Aparecen también en festivales, concursos o muestras folclóricas realizadas en distintos puntos del país, entre los cuales se encuentran eventos de gran difusión mediática como el Festival de Viña del Mar (nacido en 1960), el Festival del Huaso de Olmué (nacido en 1970) o el Festival Nacional de Cueca y Tonada Inédita (nacido hacia 1975), entre otros. Muchas de estas cuecas son radiadas, televisadas o aparecen en revistas de folclore, música, entretenimiento o juventud, alcanzando gran difusión en todo el territorio nacional. Por ello el ‘canon folclórico’ es un canon fuertemente mediatizado construido gracias a la presencia de la proyección del folclore en la industria discográfica y su adaptación “a los requerimientos sociales y estético-productivos de la cultura de masas y de la modernidad urbana” (González y Rolle, 2005: 397).

²⁶ Es posible hacer un cálculo aproximado de las cuecas grabadas en Chile durante el siglo XX. Si consideramos: a) Que entre la década de 1940 y el año 2000 se graban entre 150 a 200 álbumes en formato de acetato (78 rpm), vinilo (33 1/3 y 45 rpm), casete y disco; b) Que la duración de los formatos varía según el soporte (3 minutos en 78 rpm; 45 minutos en 33 1/3 rpm; 30-120 minutos en casete; y 74-80 minutos en disco compacto), c) Y que la duración de las cuecas es de máximo tres minutos, aproximadamente; es plausible pensar que antes del surgimiento de la escena de la cueca urbana se registran entre 2 mil y 3 mil cuecas. El 1% de este porcentaje equivale a cerca de 25 cuecas.

Otros investigadores han intentado hacer un catastro de las cuecas registradas en fonogramas. Santiago Figueroa identifica la existencia de al menos 1.350 textos y melodías de cueca entre la década de 1920 y 1998. Estas cuecas, señala, “son reelaboraciones de cuecas antiguas, ejecutadas por Conjuntos y Grupos Folclóricos, los cuales han adoptado el canto a dos voces, acompañándose además de la guitarra, de arpa y/o acordeón y percusión” (Figueroa, 2006: 32). A diferencia de Figueroa, el cálculo que yo ofrezco incluye las versiones o *covers* de otras cuecas como si fueran registros distintos o nuevos.

²⁷ Las colecciones folclóricas *El Folklore de Chile*, EMI Odeón (c. 40 elepés), *Antología del Folklore Musical Chileno*, RCA Víctor (4 elepés), *El Folklore Urbano*, EMI Odeón (7 elepés) y *Fiesta Chilena*, EMI Odeón (9 elepés) editan más de medio millar de cuecas en formato elepé entre 1940 y 1990.

A continuación ofrezco una lista de las cuecas que forman parte del ‘canon folclórico’. Para elaborarla he tenido en cuenta cerca de 160 álbumes grabados por la industria fonográfica entre 1940 y 2000 y notas de prensa (electrónicas o impresas) aparecidas en rankings, columnas de folclore y sitios de Internet. Los álbumes incluyen sólo grabaciones donde hay cuecas sino también colecciones, antologías, series y ediciones especiales de la industria fonográfica, donde estas mismas cuecas son reeditadas (la misma versión) o reversionadas (otra versión). Considerando ello es posible establecer dos niveles del ‘canon folclórico’: uno compuesto por cuecas que tienen muchas versiones y alta mediatización; y otro conformado por cuecas de menor conocimiento público y menor mediatización pero vigorosamente presentes durante el siglo XX:

1. “Chicha de Curacaví”²⁸; “Los Lagos de Chile”²⁹; “La Rosa y el Clavel”³⁰; “Adiós Santiago Querido”³¹; “El Guatón Loyola”³²; “Mándame quitar la vida”³³; “La Consentida”³⁴; “Aló Aló”³⁵; y “Arremángate el vestido”³⁶. De todas estas probablemente las más difundidas sean “El Guatón Loyola” y “La Consentida”.

2. “El Marinero”³⁷; “Está bailando una morena”³⁸; “Esa Chiquilla Que Baila” y “Lárgueme la Manga”³⁹; “Yo soy el músico errante”⁴⁰; “Con permiso soy la cueca”⁴¹;

²⁸ De Petronila Orellana, grabada por Los Perlas en 1966 en el disco *Las mejores cuecas del mundo (y sus alrededores)*, RCA CML-2395-X.

²⁹ De Petronila Orellana, grabada en 1962 por Vicente Bianchi y su orquesta junto a Silvia Infantas y Los Baqueanos (EMI Odeón 195193); y por Los Hanga Roa el mismo año (Philips, 630 537).

³⁰ Grabada en 1954 por el Dúo Rey Silva con Mario Catalán y la Orquesta Folklórica de R. Hermosilla, ECA-38. Existe además una versión de esta cueca registrada por el conjunto Los Huasos de Chincolco en el disco RCA Víctor (47842-B).

³¹ Cueca de Segundo Zamora grabada en 1955 por Los Hermanos Lagos (RCA Víctor, disco 45 rpm, ECA-81). Véase *La Voz de RCA Víctor* N°79, mayo 1955, p. 5.

³² Cueca de A. Gálvez-Los Perlas, grabadas por Los Perlas con piano, acordeón y guitarras en 1957; RCA Víctor (disco 90-1735) junto a las cuecas *Los Pintores*, *Los Managuas* y *Los Preciosos*. Véase *La Voz de RCA Víctor* N°94, marzo de 1957, sección “Novedades populares 78”.

³³ Cueca de Segundo Zamora grabada por Segundo Zamora y sus Guatones en 1967, Véase RCA Víctor CML-2512-X

³⁴ Cueca de Jaime Atria que ganó el primer lugar en la competencia folclórica del II Festival de Viña del Mar. Véase *El Musiquero* N°132, 1971, p.6.

³⁵ De Mario Catalán, grabada en 1955 por Los Hermanos Lagos en RCA Víctor, disco 45 rpm, ECA-81, véase *La Voz de RCA Víctor* N°79, mayo 1955.

³⁶ Grabada por el Dúo Rey-Silva con Mario Catalán en el disco RCA Víctor en 1951 (90-1133-A).

³⁷ De Segundo Zamora, grabada por Rafael Cubillos con Segundo Zamora y su conjunto en 1956, RCA Víctor 90-19701.

³⁸ Grabada por Los Hermanos Lagos en 1963 en un disco de 45 rpm. Véase [Sin Autor/a]. 1963. “Déle al Pick Up”. *Las Últimas Noticias*, 6 de septiembre, p. 19.

³⁹ Grabada por los Hanga Roa en 1962 para el sello Philips 630537.

⁴⁰ Grabada por los Hermanos Rosas en 1967, EMI Odeón LDC-36254.

⁴¹ Grabada por Silvia Infantas y Los Cóndores en 1968, EMI Odeón LDC-35092.

“El Frutero”⁴²; “El Chute Alberto”⁴³, “Sáquense los guantes”⁴⁴ y “Arráncame el corazón”⁴⁵.

Estas cuecas son las que gobiernan la música chilena considerada “folclórica” hasta la aparición de la escena de la cueca urbana, a principios del siglo XXI. La hegemonía de este repertorio es posible gracias a la acción de los agentes culturales mencionados a lo largo de esta tesis: las políticas culturales del Estado, la industria cultural (industria discográfica y medios de comunicación) y la labor de la Universidad de Chile por medio de su política de rescate y difusión del folclore. El contexto político de la dictadura también colabora a la visibilización de este canon al elegir como música “nacional” el repertorio folclórico huaso, aunque reorientándolo hacia un formato de espectáculo. Luego, al volver la democracia, la importancia del ‘canon folclórico’ se mantiene durante los primeros años de los gobiernos de izquierda pero va disminuyendo a medida que toma importancia la escena de la cueca urbana. En resumen, el ‘canon folclórico’ comienza a modelarse durante la primera mitad del siglo XX y luego es reforzado, reorientado y profundizado -por la dictadura y la primera etapa de la democracia- hasta la llegada de esta escena, que instala otro canon en su lugar.

La formación del ‘canon folclórico’ difiere sustancialmente de la manera en que nace el canon de la cueca urbana. A diferencia de aquél, el ‘canon urbano’ se inicia con la recuperación de la cultura popular promovida en los años 90 y el posterior desarrollo de la escena en sus cuatro variantes. En su proceso de gestación podemos distinguir dos etapas históricas:

a) Una primera que va de 2000 a 2005 en la que se produce la mezcla del repertorio de los viejos cultores con las composiciones de los cultores jóvenes. En esta etapa nacen nuevas versiones o *covers*⁴⁶ y algunas cuecas nuevas hechas por los músicos jóvenes;

⁴² Al parecer grabada por primera vez en 1957 por Pepe Rojas con Los Provincianos y Marta Ubilla en el single RCA Víctor ECA-186, bajo el título ‘Los Fruteros’.

⁴³ Cueca de Roberto Parra, grabada por él mismo en 1965 en EMI Odeón LDC-362259.

⁴⁴ De Oscar Olivares, grabada por Las Consentidas en 1978, ALD-128 (también LPVE-92801).

⁴⁵ Del folclore, grabada Raúl Gardy y Las Huasas Andinas en RCA Víctor (97-5003-A3), en 194-. También grabada por el Dúo María Inés, RCA Víctor (90-1432-A) sin fecha determinada (Cfr. Astica et al, 1997: 37) y Mario Catalán con la Orquesta Folklórica de R. Hermosilla (*La Voz de RCA Víctor* N°72, septiembre de 1954, p. 11).

⁴⁶ Entiendo por *cover* (en inglés) o *versión* (en castellano) la performance de una obra que intenta imitar y al mismo tiempo reinterpretar un material considerado ‘anterior’ u ‘original’ (Butler, 2010). Como lo explica David Horn, el cover corresponde a la “interpretación propia de una pieza de música ya

b) Una segunda etapa que va de 2005 a 2010, donde se mantiene la composición de cuecas nuevas pero aumentan las versiones de composiciones de cultores históricos (u otros miembros de la escena) usando el método de la *contrafacta*, es decir, la misma melodía con otro texto.

En ambas etapas el canon está formado por tres tipos de cueca que son las más frecuentes: cuecas del ‘canon folclórico’ grabadas en versión de cultores viejos o jóvenes; cuecas creadas y grabadas por cultores históricos en versión de cultores jóvenes; y cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena pero versionadas por otros grupos o solistas. Volveré sobre esta triple división más adelante en este mismo capítulo.

En la primera etapa de la formación del canon (2000-2005) la mayor parte del repertorio proviene de la “discografía histórica”. Recordemos que este conjunto de seis discos – grabados entre 1967 y 1973- se compone de un total de casi cien cuecas de las cuales casi un tercio es integrada al repertorio de las nuevas bandas. Esto produce una mezcla del repertorio viejo con el actual, interpretado con el estilo de Los Chileneros o el Dúo Mesías-Lizama. A ello se agregan algunas cuecas nuevas hechas por los nuevos cultores. De esta forma, el canon en formación posee desde sus inicios versiones de cuecas de la “discografía histórica”.

Es importante notar que algunas cuecas del ‘canon folclórico’ forman también parte del ‘canon urbano’, aunque son performadas en el modo en que lo hacían los viejos, con lo cual se convierten en versiones chileneras. Los lotes que graban la “discografía histórica” no rechazan todo el ‘canon folclórico’ sino sólo una parte de él. En contraste con ellos, las generaciones jóvenes -especialmente los grupos que pertenecen a la variante chilenera y de fusión- son más reacios a versionar el ‘canon folclórico’ y tienden a hacer las versiones que hacen los antiguos cultores (reversión). Por este motivo cuecas como “Chicha de Curacaví” o “Aló Aló” –que se cantan a veces en los cuecazos- se parecen más a los *covers* de Los Chileneros que a las realizadas por los dúos femeninos campesinos Las Consentidas o los grupos de proyección como

interpretada por otro” (en Butler, 2010: 6) donde se produce una actualización y transformación performada o grabada de otra pieza (López Cano, 2012: 83).

Cuncumén, entre otros ejemplos⁴⁷. Algunas cuecas del ‘canon folclórico’, por tanto, forman parte del ‘canon urbano’ pero son performadas en estilo centrino.

¿Cuáles son entonces las cuecas urbanas que podemos considerar ‘originales’ o propias del ‘canon urbano’?. Las cuecas ‘originales’ son aquellas cuya performance sirve de “modelo” para otras versiones de cueca. Esto quiere decir que el ‘original’ no existe como tal; lo que hay es una relación entre versiones de una música a partir de una ‘versión de referencia’ o “hegemónica” (López Cano, 2011). Como señala López Cano, el ‘original’ es en realidad una versión de base que sirve para “denominar aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión” (López Cano, 2012: 86). La versión es la “instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización” (López Cano, 2012: 83). Por eso:

una adaptación de un tema consagrado en una escena determinada, un género, cantante o banda, puede alcanzar éxito o bien revitalizarse en caso de estar en decadencia. Es también un recurso de aprendizaje frecuentado por músicos incipientes que al imitar el sonido de grabaciones consagradas, comprenden aspectos detallados de la producción musical. Se le puede considerar también una forma de recepción y apropiación de un tema o músico: es un índice de su éxito o aceptación (López Cano, 2012: 83)

En el caso de esta escena la cueca urbana, las ‘versiones de referencia’ son las que aparecen en la “discografía histórica”.

⁴⁷ Otros casos son la versión de “El Palmero” de Los Trukeros (Cuecas Bravas, 2003), similar a la versión de Los Chileneros aparecida en *La Cueva Centrino* (1967); o “Arremángate el Vestido” de Mario Catalán, grabada por el Dúo Rey-Silva con el mismo Catalán en 1955 (RCA, disco ECA-81) y posteriormente registrada por Los Pulentos de la Cueva en *Cuecas Cahuíneras* (1988) y luego por Los Tricolores en *Esta sí que es vida* (2006). También puede ejemplificarse esto con la versión de “En la Panadería” de Eduardo ‘Chico’ Mesías aparecida en *La Cueva Centrino* (1969) del Dúo Mesías-Lizama posteriormente versionada por Los Canallas en *Los Canallas y sus Cuecas Aníñás* (2008). Asimismo, encontramos ejemplos de cuecas del repertorio folclórico en versiones urbanas, como “Los Lagos de Chile” de Petronila Orellana -grabada originalmente en 1962- en versión de La Gallera (*La Gallera!!!*, 2010). Otro caso es la versión de Los Canallas de “Entre Santiago y el Puerto” del folclorista Raúl Gardy; y también “No quiero querer a nadie” registrada por el conjunto de proyección Millaray en 1962 (EMI LDC-36370) y luego grabada en versión de Las Niñas (*Fina, Arrogante y Dicharachera*, 2010).

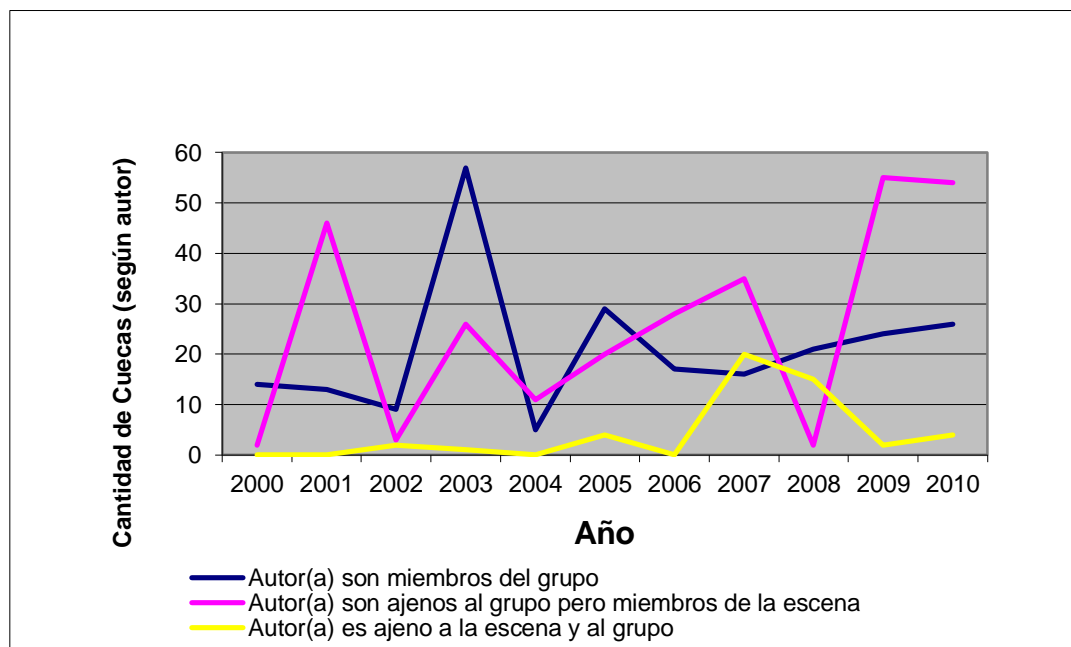
En la segunda etapa de expansión del repertorio (2005-2010) aparecen los primeros cambios en las performances en vivo y las grabaciones. Disminuyen las composiciones propias y aumentan las versiones, estas últimas hechas a partir de grabaciones de los cultores históricos o de otros miembros de la escena (por ejemplo, tocar la versión que un grupo en particular hace de una cueca de la “discografía histórica”). Este aumento de versiones propias reduce la presencia de las ‘versiones de referencia’ de la “discografía histórica” y aumenta el uso de la *contrafacta*. Debido a su naturaleza creativa, la *contrafacta* promueve la creación de variaciones sobre el repertorio existente (nuevas versiones) consolidando el repertorio y fomentando la creatividad individual (Bohlman, 1988: 9, 23-24). En mi trabajo de campo, efectivamente, pude observar como aparecían constantemente entre los músicos nuevas versiones de cuecas tomando aspectos performáticos de otros grupos (melodías, floreos, introducciones, anticipaciones, repeticiones, muletillas) pero usando el estilo del propio conjunto.

El incremento de versiones propias en este período produce un “equilibrio” entre lo antiguo y lo nuevo del repertorio. Esta armonía posee al menos tres consecuencias para los conjuntos y los solistas:

- a) Disminuye la preeminencia de las versiones del ‘canon folclórico’ (hechas por los conjuntos campesinos o de proyección) en favor de versiones chileneras del mismo canon;
- b) Disminuye la preeminencia de las ‘versiones de referencia’ de la “discografía histórica” en favor de versiones propias de cada grupo que, con el paso del tiempo, se vuelven ‘versiones de referencia’;
- c) Lo anterior disminuye la preeminencia de las ‘versiones de referencia’ de la “discografía histórica” en favor de versiones ajenas de esas mismas cuecas (distintas a las del grupo).

Estos tres cambios hacen que durante el período que va del año 2000 al año 2010 aumente el uso de las versiones propias como ‘versiones de referencia’. La Gráfica 1 ofrece un análisis estadístico descriptivo de la discografía de la escena y ahí podemos observar que la producción de repertorio original aumenta considerablemente en el período señalado. Mientras avanza la década tienden a crecer las cuecas compuestas por personas ajenas a los grupos de cueca (línea amarilla) a pesar de que la mayor parte de

las composiciones siguen siendo de los músicos de la misma escena. Esto revela un aspecto característico de este movimiento cual es la endogamia o tendencia de los músicos a colaborar en discos y cuecazos de otros grupos. Este fenómeno refrenda los lazos de amistad y las redes sociales que sirven de sostén al movimiento y ayuda a difundir el trabajo de los autores y compositores dentro de los medios de comunicación. La tendencia a versionar, puede decirse, está relacionada con la existencia de lazos de amistad del mismo modo como la contrafacta lo está con la endogamia en la escena: a mayor cantidad de redes sociales, mayor composición de versiones; y a mayor composición de cuecas con melodías conocidas, mayor posibilidad de cantar o tocar con otros músicos de la escena.

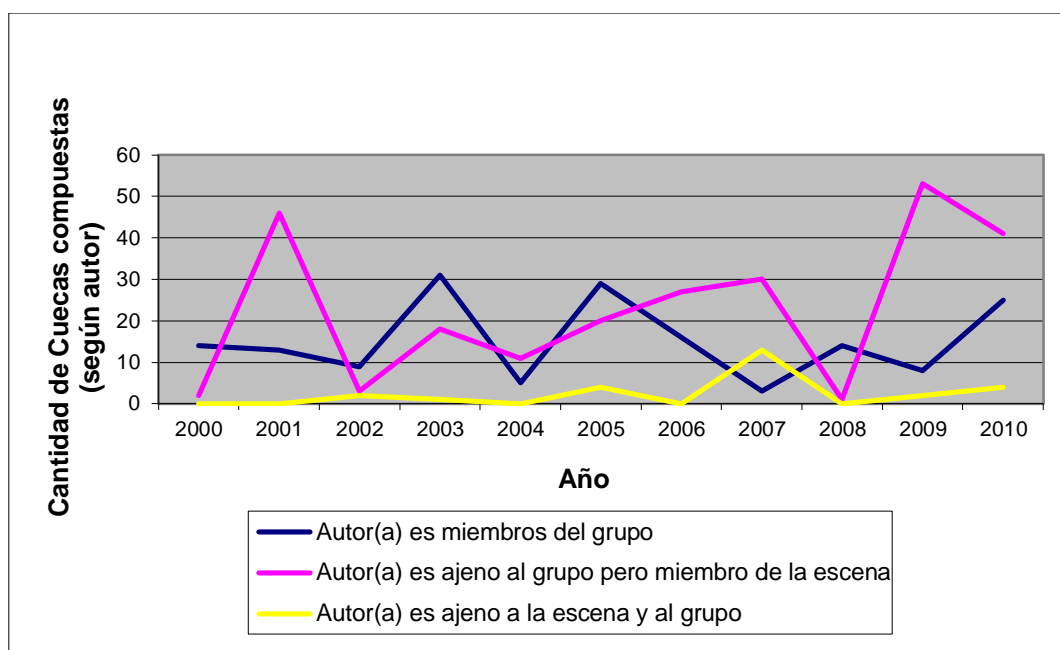


Gráfica 1
Cuecas Urbanas creadas por año según tipo de autor, en todas las variantes (2000-2010)
Fuente: Discografía 2000-2010⁴⁸

Las cuecas compuestas por los miembros del grupo crecen durante la primera y segunda generaciones (1997-2007) y luego decrecen en la tercera (2007-2010). No obstante ello, a medida que se acerca el bicentenario la composición de cuecas se va recuperando, probablemente a causa del aumento de los cuecazos que genera la llegada de esta efeméride. Hacia esta época, además, las cuecas de autores o autoras que no son de la escena ni de los grupos (o son anónimas) tienden a disminuir.

⁴⁸ Esta gráfica y las dos siguientes excluyen las colaboraciones hechas para antologías de cueca o participación en antologías hechas por otras personas dentro o fuera de la industria fonográfica.

En el caso de la variante chilenera en particular, durante el período 2005-2010 hay una menor tendencia a interpretar composiciones propias y una mayor inclinación a realizar cuecas de la “tradición” (en versión propia o en imitación de los cultores históricos). Este hecho es sumamente interesante pues muestra que las variantes romántica, de autor y de fusión son altamente creativas y tienden a empujar la escena hacia el mercado, mientras que la variante chilenera mantiene un apego mayor a las cuecas históricas vinculadas a los viejos cultores. La Gráfica 2 muestra estos datos:



Gráfica 2
Cuecas creadas por año según tipo de autor en la variante chilenera, centrina o brava (2000-2010)
Fuente: elaboración propia a partir de discografía 2000-2010

Es importante mencionar que el repertorio grabado en la discografía (2000-2010) difiere del que se canta en los cuecazos. Mientras en la discografía suelen cantarse cuecas originales y versiones propias, en los cuecazos priman las versiones de la “discografía histórica”, especialmente las composiciones de Hernán Núñez, y las reversiones. Los cuecazos, en este sentido, son eventos estandarizados donde se llena un período de tiempo más largo que el de un disco (entre 1 y 3 horas) por lo que suele echarse mano de las cuecas más conocidas. La audiencia, además, suele pedir la “discografía histórica” porque es la que conoce mejor, lo cual explica por qué el repertorio de los viejos cultores es tan conocido y por qué la penetración del repertorio propio es un fenómeno gradual y no repentino. Como señala Turino, los encuentros musicales con

baile –como los cuecazos- se producen sólo cuando hay una oferta de participación basada en un repertorio común que no excluye a los “otros”, en este caso a los desconocedores del ‘canon urbano’ (Turino, 2008: 33). Los músicos de la cueca tienden a dar en el gusto a sus audiencias tocando el repertorio que ellas conocen y pueden cantar desde sus sillas o mientras bailan. Las audiencias, en respuesta a ello, se aprenden las cuecas y colaboran a crear una sensación de compromiso en estos eventos (Cfr. Turino, 2008: 35).

De lo anterior podemos concluir que el ‘canon urbano’ de la cueca se nutre de tres vertientes: cuecas del ‘canon folclórico’ en versión de cultores viejos o jóvenes; cuecas creadas y grabadas por cultores viejos en versión de cultores jóvenes; y cuecas creadas y grabadas por grupos (o solistas) de la escena en versión de otros grupos o solistas de la escena. Revisemos ahora el contenido de cada una de estas tres vertientes considerando el tipo de repertorio que incluyen.

a. Cuecas del ‘canon folclórico’ en versión de cultores viejos o jóvenes

Estas son las cuecas folclóricas que son integradas a los cuecazos en vivo y que -en algunos casos- logran llegar al disco en versión centrina⁴⁹. Para ello incorporan nuevas melodías instrumentales en guitarra, piano y/o acordeón con un pulso más rápido y voces gritadas. Se suman a éstas aquellas que casi no se interpretan en los cuecazos pero que sí han sido grabadas en estilo chilenero⁵⁰. De este modo, sea en vivo o en disco las

⁴⁹ Entre las cuales encontramos “Chicha de Curacaví”, “El Afuerino”, “Adiós Santiago Querido”, “Aló Aló”, “Mándame quitar la vida”, “Los Lagos de Chile” o “Cantemos querido amigo”. Esta última cueca pertenece a Segundo Zamora pero es grabada por las Hermanas Parra y Los Campesinos en fecha sin determinar (EMI Odeón 262513) (Cfr. Astica et al, 1997: 43); luego por el Dúo María Inés - Hermanos Lagos en la serie Fiesta Chilena Vol. 6 (EMI Odeón LDC 36372, c. 1962); después por Jorge Montiel y Los Pulentos de la Cueca en *Cuecas Chimbirocas* (OeMe, 1999); y finalmente por Los Chinganeros en el disco adjunto del libro *Por la Güeya del Matadero* (Castro, Donoso y Rojas 2011).

⁵⁰ Como “Arremángate el vestido”, “Arráncame el corazón” o “El Chorero”. La primera, mencionada en las notas al pie 36 y 47, es de Mario Catalán y fue grabada por Los Pulentos de la Cueca en *Cuecas Cahuíneras* (Sony Music, 4-00011057, 1988) y posteriormente por Los Tricolores en *Esta sí que es vida* (Oreja, 263091, 2006). La segunda, “Arráncame el corazón”, fue registrada también por Los Pulentos de la Cueca en *Cuecas Cahuíneras* (1988), después por Las Torcazas en *Sentimiento de Mujer* (2003) y luego por Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna en *En vivo... pa’ los vivos* (Oveja Negra, 2010). La última, “El chorero” de Raúl Gardy, es registrada en 1947 por su autor en RCA (*La Voz de RCA Víctor* N°3, enero-febrero, 1947, p. 13) y más tarde grabada por Los Perlas (1966) y el solista Héctor Pavez en *Cuecas Regionales* (2010). Véase también Raúl Gardy y su conjunto (RCA Víctor 90-0066-A, ca. 1940).

Es posible agregar aquí las cuecas del ‘canon folclórico’ grabadas por los conjuntos de la “discografía

cuecas del ‘canon folclórico’ se van ‘urbanizando’ en la versión de los conjuntos de la escena actual. Ejemplo de ello es la versión ya mencionada de “Los Lagos de Chile” de La Gallera, cuyo estilo ha ido imponiéndose en cantos a la rueda y cuecazos por sobre las versiones folclóricas de conjuntos como Las Consentidas, Los Puntillanos o Silvia Infantas y Los Cóndores⁵¹.

b. Cuecas creadas y grabadas por cultores viejos en versión de cultores jóvenes

Compuesto por aquellas cuecas que fueron hechas por figuras de la cueca urbana de las décadas de 1930 a 1990 como Mario Catalán, Raúl ‘Perico’ Lizama, Luís Téllez Viera, Eduardo ‘Chico’ Mesías, Fernando González Marabolí, Luís ‘Baucha’ Araneda, Carlos ‘Pollito’ Navarro, Segundo ‘Guatón’ Zamora, Emilio Olivares y Efraín Navarro (estos tres últimos de orientación también folclórica). La mayor parte de estas cuecas son de Hernán Núñez y constituyen el corazón del ‘canon urbano’ que hoy se puede escuchar todas las semanas en distintos lugares de Santiago⁵². Cabe notar que algunas de ellas llegan al disco entre los años 60 y 70 pero no tienen autor conocido. Muchas están registradas en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor de Chile (SCD) como cuecas ‘del folclore’ o de ‘la tradición’, sin embargo, los músicos de la tradición chilenera las consideran parte del legado de los viejos cultores⁵³.

histórica” que no han sido “canonizadas” pero que aparecen en los cantos a la rueda, como “Soberano el Rey de Copas”, cueca del folclore grabada Raúl Gardy y Las Huasas Andinas en RCA Víctor (97-5003-A3, 194-) (Cfr. Astica et al, 1997: 41), luego por Los Campesinos en *A Bailar Cueca* (EMI Odeón, LDC-35124, 1964) y finalmente por Raúl Lizama y Eduardo ‘Chico’ Mesías en *La Cueca Centrina* (1969).

⁵¹ Distintas versiones de esta cueca pueden escucharse en los discos: Los Puntillanos. *Chilote supersticioso. 33 cuecas*. Chile: Liberación, 2008; Silvia Infantas y Los Cóndores. *Cuando baila mi morena. La cueca, su origen, su música, sus estilos*, *Revista Musical Chilena*. Chile: EMI Odeón, Serie Estelar 1965; Las Consentidas. *Sáquense los guantes (y arriba las palmas...!)*, *Revista Musical Chilena*. Chile: ALBA, 1978.

⁵² Aquí encontramos “La Guitarra”, “Que vivan las fiestas patrias”, “Me gustan los barrios bravos”, “Aserrucha Casimiro”, “El Pañuelo”, “18 y 19”, “Por amor a las joyas”, “Recoleta, Carmen, Lira”, “Los Barrios Bravos”, “Amor Marinero”, “Los Chileneros”, “Puerto de Valparaíso”, “Sentí clarito mi nombre”, “Se Arrancaron con el Piano”, “La camisa de la Lolo”, “La flor de la verbena”, “La carta”, “Estando con llave el pecho”, “Amor con tanto delirio”, “Yo vi dos Taitas Pararse”, “Tañadita y Entoná”, “Los Campeones”, “Los Matarifes” y “Juanito Orrego”.

⁵³ Se encuentran en esta condición “El Pobre Atorrante”, “Las Morenas”, “Por el oro en California”, “La Corina Rojas”, “Cuando me estarán cantando”, “Tengo que morir cantando”, “Yo soy dueño del Barón”, “La flor de la Verbena”, “Por amor a las joyas”, “El Palmero”, “Los Matarifes” y “Pego el grito en cualquier parte”.

Este grupo de cuecas es el más importante del ‘canon urbano’ pues se canta regularmente en las ruedas y se graba en los discos de todas las generaciones. La mayor parte de ellas proviene de la vertiente brava, chilenera o centrina, por lo que suele considerarse a esta variante la más autorizada para cantar el ‘canon urbano’ toda vez que la mayor parte de él proviene de la tradición de los mercados y sitios de comercio. Como explicaré más adelante, la figura del autor es también importante en estas cuecas porque permite que la tradición se individualice y salga de la esfera del anonimato o autor colectivo.

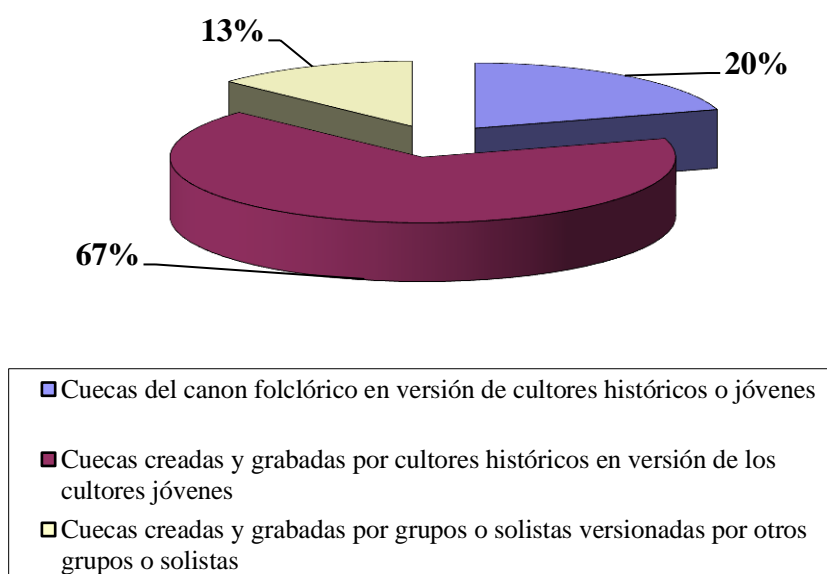
c. Cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena en versión de otros grupos o solistas de la misma escena

Conforman la menor parte del canon pero son consideradas parte del repertorio debido a su presencia en cantos a la rueda y cuecazos. Se trata de cuecas ‘de autor’ chileneras como “El Chalaila” (Rodrigo Miranda), “Yo soy de abolengo moro” (J.P. Villanueva, C. Mancilla, F. Barrios y H. Hernández sobre texto de González Marabolí), “La Capichi” (música y texto de H. Hernández, G. Valdebenito, J.P. Villanueva, F. Bórquez y F. Barrios) o “No quiero querer a nadie” (folclore peruano sobre arreglo de J.P. Villanueva), entre otras. Es también el caso de algunas cuecas de la vertiente melódica como “Rosa del Pilar” (Ignacio Hernández), “Mentiras Bellas” (Víctor Hugo Campusano) o “Marisquito Rico” (Pepe Fuentes), entre otras.

La velocidad con la que se incorporan estas cuecas influye en el ritmo de cambio del repertorio. Las cuecas a) y b) son las que introducen nuevos parámetros musicales que determinan la agilidad del cambio de repertorio, como por ejemplo la integración de nuevos arreglos o tecnología en la escena. Un ejemplo son Los Trukeros, cuya fusión de cueca chilenera con rock -a través de la inclusión de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica- atrae a los medios de comunicación y permite una cierta masificación de la cueca, abriendo un camino que ya habían explorado los Porfiados de la Cueva con anterioridad, pero ahora con mayor éxito. Como expresa Víctor Hugo Campusano, componer cuecas propias les da a los conjuntos un toque personal pues “cuando tú

tienes tus propias creaciones y las cantas tú mismo eres incomparable [...] Si después te comparan, comparan al otro, no a ti. Y eso es bueno”⁵⁴.

La triple composición del ‘canon urbano’ que acabo de describir –con poco más de 50 cuecas- demuestra que éste no es homogéneo. Más de dos tercios está formado por las versiones actuales de la “discografía histórica” mientras que las cuecas de los propios miembros de la escena no alcanzan a ser la mayoría del “cuerpo representativo de música”. Como se ve en la Gráfica 3:



Gráfica 3
Composición del ‘canon urbano’ según origen del repertorio (2000-2010)
Fuente: elaboración propia a partir de observaciones de campo y discografía 2000-2010

La composición de este canon demuestra que si bien el repertorio antiguo es mayoría, éste ha ido integrando lentamente las cuecas originales que producen los músicos jóvenes. Esta incorporación da estabilidad al cambio y permite que la “tradición” se vaya renovando sin dejar de practicarse. Como afirma Bohlman (1988: 31-32):

El canon de la música folclórica [*folk music*] en la tradición oral lejos de ser inmutable o fijo, es capaz de absorber nuevos repertorios y funciones culturales, aunque sólo después de haber sido transformado por los límites establecidos por el canon en textos y contextos apropiados para el criterio estético y social de la comunidad principal

⁵⁴ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

Todas las vertientes de la cueca aportan algo al ‘canon urbano’ de acuerdo a sus características. La variante melódica, por ejemplo, utiliza el repertorio del folclore campesino con más frecuencia que las otras variantes para hacer sus versiones, pudiendo llegar a participar en campeonatos de cueca huasa y empatizar con artistas de conjuntos de proyección folclórica. Sin embargo, mantiene elementos performáticos urbanos como los arreglos vocales, el uso de la batería y el pulso⁵⁵. Los músicos de fusión, en cambio, toman las melodías de la discografía histórica y las cantan con sus propios textos (*contrafacta*) como hacen Los Porfiados de la Cueca en *Asalto* (2008 y 2009) y Las Torcazas y Las Capitalinas en la antología *30 Cuecas Bravas y Choras* (Independiente, 2011). Los músicos de fusión aportan también versiones en las que utilizan más de una melodía de cueca o fragmentos de ésta sobre otra -procedimiento llamado *mushup* (Yúdice, 2007: 28)- como hace Mario Rojas en todos sus discos. Los cuequeros solistas, en contraste, son “anfíbios” y tienden a moverse por igual entre el repertorio campesino y el de su propia autoría –como Héctor Pavez en *Cuecas Regionales* (2000) y *Cuecas y Personajes* (2004)- pudiendo presentarse con cualquier repertorio en toda clase de eventos. Estos músicos son un puente fundamental que permite el flujo entre las variantes y la progresiva eliminación de los resquemores musicales que pueda haber entre ellas; además, hacen circular el repertorio bravo entre las audiencias y músicos de cueca campesina. Los músicos chilenos, como ya vimos, prefieren versionar íntegramente las cuecas del ‘canon urbano’.

Las cuecas del canon urbano son ampliamente tocadas y cantadas por las audiencias, cuestión que convierte la performance de la cueca urbana en una experiencia integradora y participativa. Un aspecto que refleja esta integración es la “intertextualidad” de la performance, entendiendo por ‘intertextualidad’ el modo en que un estilo performativo alimenta procesos de cambio en otro (Beard y Gloag, 2005: 95-96). Por ejemplo, la cueca “El Chalaila” de Rodrigo Miranda es grabada en 2003 por Los Trukeros en el disco *Cuecas Bravas*, para luego ser versionada por Mario Rojas en su trabajo titulado *El Ángel de la Cueca* (2007) y posteriormente estrenada en televisión en el Festival del Huaso de Olmué (2010) por los mismos Los Trukeros. En *Cuecas Bravas* El Chalaila es grabada como una cueca chilenera, pero en *El Ángel de la Cueca*

⁵⁵ Como hace Altamar en *Cuecas de oro* (1992) y *Puras Cuecas* (2001), donde cantan con Carmencita Ruiz (1930-2009), ex miembro del conjunto *Fiesta Linda*.

es presentada como una cueca fusionada con *mashups* y en el Festival del Huaso de Olmué vuelve a su formato chilenero, esta vez inserta en un festival folclórico mediatizado. Lo mismo ocurre con las cuecas compuestas por miembros de La Gallera para el grupo Las Niñas en su disco *Fina, Arrogante y Dicharachera* (2010); y con las cuecas compuestas por Los Tricolores en su disco *Cuecas de Remolienda* (2003), algunas de las cuales pueden encontrarse esparcidas por la discografía de otros grupos y cuecazos en vivo del segundo lustro de la década. Los ejemplos que pueden encontrarse en ese sentido son múltiples⁵⁶. La intertextualidad de la cueca urbana vigoriza la participación intergeneracional, aumenta la tolerancia hacia otras versiones y permite que el repertorio se vaya estabilizando a través de los aspectos que poseen en común. Como sugiere Bohlman, el asentamiento y continuidad de un género o una tradición en el tiempo se alcanzan cuando el estilo es compartido por varios grupos, especialmente cuando ciertos patrones musicales se vuelven similares (Bohlman, 1988: 4-5, 21).

5. *La individualización de la tradición y la importancia de la autoría*

Con el advenimiento de la escena de la cueca urbana la “autoría” de textos y melodías alcanza cada vez más importancia como agente de cambio de la “tradición”. A través de ellas las audiencias ven la cueca no sólo como un bien ‘colectivo’ (de la escena o la comunidad) sino también como un producto que es fruto del trabajo “individuos” de carne y hueso (Bohlman, 1988: 25, 60). Así, las cuecas dejan de tener el carácter “anónimo” o “colectivo” que tenían antaño, como lo muestra una parte de las cuecas registradas actualmente en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Esta importancia de lo “individual” en la escena de la cueca puede relacionarse con la aparición del individuo en la sociedad chilena. Este fenómeno ocurre a consecuencia del reclamo de la “comunidad perdida” durante el período postpinochetista cuando surge de un modo de “ser urbano” que es el fruto de la individualidad desplegada en el espacio

⁵⁶ Otros ejemplos son “3x7 Veintiuna” (Luís Castillo) incluida en *Al compás del 6x8* (Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna); “Mentiras Bellas” (Víctor Hugo Campusano) integrada al disco *Chile Urbano* (Las Torcazas); “Baucha y Pandero” (Héctor Pavez) incluida en *Los de Lote le cantan a todo el mundo* (Los del Lote); y “San Camilo por la Noche” (Los del Ambiente) y “Marisquito Rico” (José Pepe Fuentes) contenidas en *¡Cueca Porteña Cala Cala Cá!* (Santiago Bohemio). También podemos incluir en esta lista las cuecas “Rosa del Pilar” (Ignacio Hernández) incluida en *En el Bar de Verónica* (Las Capitalinas); “Flor de Pecado” (Juan Pablo Villanueva) agregada a *Los Canallas y sus cuecas añiñas* (Los Canallas); “Dale gusto al cuerpo niña” (Cristián Mancilla); y “Levántate flojo diablo” (René Alfaro), ambas grabadas en el disco *Fina, Arrogante y Dicharachera*.

público luego de años de represión (Bengoa, 1996; Cfr. Bengoa, 2006: 61; Lizama, 2007: 43, 49, 69). La autoría de las cuecas, puede decirse, es un aspecto vinculado a la creación musical pero también emparentado con las transformaciones de la sociedad chilena referidas en el capítulo 1.

La figura del autor o autora ayuda a modificar las fronteras estilísticas del canon y a desarrollar el estilo de la cueca. A través de él o ella los compositores salen del anonimato, como ha ocurrido con creadores de una gran cantidad de cuecas que hoy son parte de la “tradición” pero cuya autoría ha sido reconocida solo recientemente, como Carlos Navarro, Efraín Navarro o Fernando González Marabolí⁵⁷. Los cultores jóvenes reconocen en los nuevos autores y autoras cuotas de autenticidad (pues son parte de la “tradición”) ya que son sujetos activos (no anónimos) que operan como “mensajeros” fuera de la comunidad de origen, tomando decisiones acerca del repertorio existente (Bohlman, 1988: 69-70). Su mérito, precisamente, es tener una creatividad integradora capaz de combinar viejos y nuevos materiales discriminando en favor de ciertos repertorios o aspectos de la performance que se consideran mejores (Bohlman, 1988: 78-79).

Entre los años 2000 y 2010 las cuecas de autoría se consolidan en todas las variantes de la cueca especialmente en los años 2003, 2005, 2006 y 2010. En esos años se graban más de 30 cuecas originales al año, algunas de las cuales pertenecen a autores que -hasta ese momento- son poco conocidos por las nuevas generaciones, como Víctor Hugo Campusano, Héctor Pavez Pizarro, José ‘Pepe’ Fuentes o Jorge Montiel, entre otros. Los homenajes realizados a los viejos cultores durante el proceso de recuperación de la cultura popular de los años 90 son continuados entre 2000 y 2010, ayudando también a incluir su repertorio en algunas de las formas del canon. Así, al expugnarse su ‘anonimato’ se repara de algún modo el desconocimiento que los músicos jóvenes mostraron sobre su trayectoria en las décadas anteriores⁵⁸.

⁵⁷ Así lo explica Luís Castro para el caso de Fernando González Marabolí en el disco. Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna Daniel Muñoz. *Cuecas como las canta el roto*. Chile: Oveja Negra, 2006.

⁵⁸ Ejemplo de homenajes son las noticias aparecidas entre 2001 y 2009: [Sin Autor/a]. 2005. "Bravos descendientes". *Nuestro.cl*, Mayo; "Pepe Fuentes", Op. Cit.; Bazán, Ignacio. 2009. "Los insospechados mundos de los últimos emblemas de la cueca urbana". *El Mercurio on line*, 13 de septiembre; Ponce, David. 2007. "Celebran cumbre de la cueca en homenaje al cantante Jorge Montiel". *El Mercurio on line*, 16 de mayo.

Un aspecto importante de la autoría es que provee especificidad o ‘sello personal’ a las variantes de cueca permitiendo que se diferencien entre sí sin salir del marco de la cultura popular urbana. Este sello ensancha el estilo de cada variante toda vez que propone cambios performáticos específicos en el pulso, la melodía y el texto (*contrafactas*, adiciones, préstamos, repeticiones) y genera intertextualidad e imitación entre los grupos o solistas. Es el caso de autores como Ignacio Hernández, cuyo trabajo ha sido reconocido e imitado por Los Santiaguinos, Las Capitalinas o Santiago Urbano; o de Víctor Hugo Campusano, cuyas cuecas son seguidas y valoradas por Las Torcazas o Marparaíso (de Valparaíso). Otros cuequeros que tienen influencia como autores o autoras son Karen Alfaro (Las Capitalinas), Marisol Maturana (Las Joyas del Pacífico [Valparaíso]), Catalina Pérez y Gabriela Contreras (Las Torcazas), José ‘Pepe’ Fuentes (Los Pulentos de la Cueca, solista), Luís Castillo (Los Tricolores), Héctor Pavez Pizarro (solista), Rodrigo Miranda (Los Trukeros), Pavel Aguayo (Los Trukeros) y Horacio Hernández (La Gallera), entre otros.

Un ejemplo de la influencia de la autoría en un grupo es caso del conjunto Altamar. En los primeros discos de este conjunto (1993, 1994, 1995 y 1996) se aprecia la presencia de temáticas ‘románticas’ que son continuadas por otros grupos como Las Torcazas, Las Perlas del Bío Bío (de Concepción), Los Galanes de la Cueca, Los Santiaguinos o Vendaval. Estas temáticas llevan el sello de autor de Víctor Hugo Campusano, que propone giros melódicos y armónicos con marcas estilísticas cercanas al pop, la balada (o canción romántica) y el rock. Estas referencias son deliberadamente buscadas por su director pues con ellas –dice– sus cuecas “son más entendibles para un extranjero que las más tradicionales” ya que ocupan “armonías universales”⁵⁹. Este sello ‘de autor’ es el que hace que Altamar tenga “un público cautivo, especialmente la juventud y [las] mujeres” según dice el mismo Campusano (ibíd.). A diferencia de otros grupos que surgen en los años 90 y 2000, Altamar hace versiones de cuecas centrinas pero siempre da preferencia a sus propias composiciones, uniendo la cueca de autor con su estilo personal. Como recalca Campusano “no nos parecemos a ningún otro grupo; otros grupos se parecen a nosotros, pero el estilo es nuestro, es inconfundible, entonces es renovado, es más fresco” (ibíd.).

⁵⁹ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

Durante el segundo lustro de la década del 2000 varios cuequeros comienzan a hacer aportes de autoría e interpretación musical. Es el caso de músicos como Tania Gómez, Horacio Hernández, Felipe Ortiz, Pablo Guzmán, Rodrigo Miranda, Juan Pablo Villanueva, René Alfaro, Luís Castillo, Ignacio Hernández, Dangelo Guerra, Cristián Mancilla o Luís Castro, artistas que cantan o tocan de modo individual, hacen talleres de cueca o colaboran en discos como invitados ‘solistas’. Algunos de ellos participan como figuras principales en eventos cuequeros de la ciudad como los que se realizan en el Pub La Máquina (Barrio Italia, comuna de Providencia), el bar Restaurant Ópera Catedral (Barrio Bellas Artes/Lastarria), el Bar Altazor (Barrio Bellavista) o el bar Cachafaz (Barrio Bellavista), entre muchos otros. A todos se les reconoce su cualidad de ‘solistas’ y su doble dominio del repertorio “tradicional” y “nuevo”, por lo que su carisma y talento expande las versiones de cueca y aumenta la tolerancia de las audiencias⁶⁰.

6. Conclusiones

La cueca urbana es una “tradición” construida a partir de un conjunto de conocimientos, prácticas y repertorios transmitidos entre cultores que suele luego profundizarse en la familia. La “tradición” de la cueca es oral y aural y comprende un núcleo sonoro “básico” compuesto de estilos de interpretación, modos de organización en el escenario, conocimientos musicales (métrica, fraseología), técnicas vocales y rudimentos históricos del género. Su estabilidad, sustancia y dinamismo es posible en virtud de la relación de carácter dialéctico que existe entre el producto cultural y su transmisión, es decir, gracias a la relación que existe entre las generaciones históricas de cultores (nacidas entre 1910 y 1950) y las generaciones jóvenes de músicos desplegadas en el período postpinochetista. El “ser cuequero”, en este sentido, consiste en conocer y practicar los conocimientos sobre la “tradición” de la cueca urbana en calidad de músico o miembro de la audiencia.

La “tradición” y performance de la cueca están estrechamente conectadas. La “tradición” es un proceso de transmisión e interpretación de conocimiento que atribuye significado al presente “haciendo referencia al pasado” (Handler y Linnekin, 1984: 287)

⁶⁰ Posterior al año 2010 surge otra serie de autores y autoras de cueca urbana, entre los cuales se cuentan Fernando Barrios, El Parcito, David Elías, Fernando Squicciarini, Javiera Videla y Ricardo Silva, entre otros.

pero al mismo tiempo es una narrativa que adquiere la forma de un texto o discurso (alocuciones, arengas, palabras) en las letras de las cuecas y los cuecazos. La performance, en este sentido, es el medio que “activa” el discurso y la memoria de pasado contenido en ellos (encarnándolo en prácticas y volviéndolo “disponible” como recurso para el presente). Toda esta narrativa de la cueca urbana posee una ideología *revivalista* o *revivificadora* por medio de la cual se valora un sistema musical -dado por “desaparecido”- para ser disfrutado en el presente (Livingston, 1999). El carácter ideológico de la escena musical, en este sentido, consiste en su defensa de la “tradición” en tanto conjunto de conocimientos capaces de generar sentidos y significados entre los músicos y las audiencias, conectando el pasado con el presente por medio de la performance nostálgica.

Aunque la “tradición” de la cueca es recuperada en los años 90, no es estabilizada y desarrollada sino hasta la década del 2000. El proceso de *recuperación* de la “tradición” se produce gracias un triple proceso en el que intervienen: a) la transmisión de conocimientos entre varias generaciones; b) la consolidación de una narrativa en torno a la cueca de rasgos nostálgicos; y c) la performance de la memoria de la “tradición” por medio de la cual se recrea dinámicamente la narrativa. El proceso de *estabilización* de la “tradición”, en cambio, parece ser más complejo. Éste se produce gracias a dos transformaciones que se van gestando gradualmente desde el inicio de la escena hasta el bicentenario: a) el traspaso de los viejos a los nuevos cultores de conocimientos, prácticas y repertorios tenidos como tradicionales (y, con ellos, una ideología de la autenticidad); y b) el establecimiento de un nuevo repertorio que fija un ‘canon urbano’ para la cueca y reversiona el antiguo ‘canon folclórico’ de la cueca campesina.

El establecimiento del repertorio y el surgimiento de un ‘canon urbano’ se produce cuando las cuecas aumentan y se diversifican. Este proceso responde a la consolidación de tres tipos de repertorio hecho entre los años 2000 y 2010: a) las cuecas del ‘canon folclórico’ cantadas en nuevas versiones por cultores viejos o jóvenes; b) las cuecas creadas y grabadas por cultores históricos hechas en versión de cultores jóvenes; y c) las cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena que son versionadas por otros grupos o solistas de la misma escena. Esta estructuración tripartita del repertorio comienza a hacerse regular en los inicios de la década del 2000 pero se consolida hacia el segundo lustro de la década, cuando se produce una disminución mediática del ‘canon

folclórico' formado medio siglo por la industria fonográfica. El 'canon folclórico', en este contexto, corresponde a menos del 1% del total de las cuecas registradas en la discografía del siglo XX, mientras que el 'canon urbano' lo duplica en cantidad.

La formación del 'canon urbano' posee dos etapas: una que va de 2000 a 2005 y otra que va de 2005 a 2010. En la primera, se produce la mezcla de repertorio de los cultores viejos con las composiciones de los cultores jóvenes, generando una gran cantidad de *covers* y cuecas nuevas. En la segunda, si bien se mantiene la composición de cuecas nuevas, aumenta la creación de versiones de cuecas compuestas por los cultores históricos u otros miembros de la escena (usualmente por *contrafacta*). La cueca urbana 'original', desde este punto de vista, no existe, pero sí las "versiones de referencia" que se imponen sobre otras versiones no "hegemónicas" – en este caso las cuecas de la "discografía histórica". Con todo, en esta segunda etapa disminuye la preeminencia de las versiones del 'canon folclórico' (hechas por los conjuntos campesinos o de proyección) en favor de las versiones chileneras de ese mismo canon. Además, disminuye la preeminencia de la discografía histórica en favor de las versiones propias y la preeminencia de las cuecas originales en favor de esas mismas cuecas en versión de otros miembros de la escena.

En el caso de la cueca chilenera, durante el período 2005-2010 hay una menor tendencia a interpretar composiciones propias y mayor a realizar cuecas de la "tradición". Esto revela que mientras la variante chilenera se mantiene apegada a las cuecas históricas de los cultores antiguos (sin abandonar su propio proceso creativo), las variantes romántica, de autor y de fusión empujan la escena hacia el cambio (y el mercado), en fusión con otros géneros musicales y arreglos que, sin embargo, respetan los conocimientos "básicos" de la "tradición". Si bien la velocidad del cambio en estas dos etapas es gradual, los grupos no chileneros tienden a refrescar la escena y acercarla hacia la sociedad civil, mientras que los centrineros suelen volverla hacia la "tradición" o hacia un cambio que apunte "hacia la raíz", como señalaban los músicos de la agrupación artística Los Trukeros. En cualquier caso, la composición del canon demuestra que si bien el repertorio antiguo es mayoría, el repertorio nuevo se ha ido integrando a la escena, dando estabilidad al cambio y permitiendo que la "tradición" se vaya renovando sin dejar en ningún momento de practicarse. Este aspecto es la clave de

la mantención de esta escena musical y probablemente la razón que explica su mantención a lo largo del tiempo.

Un último aspecto que aporta a la estabilización de la tradición es la aparición de la “autoría” y la disminución del anonimato de las cuecas. Las cuecas actuales suelen estar inspiradas en la “tradición” pero con autor o autora conocido o conocida (no “anónimo” o “colectivo”). Si bien este no es un fenómeno que ocurra en toda la escena, el análisis de la discografía permite ver que ha ido en aumento, desvelando la existencia de un incremento en la figura de ‘autoridad’ de los creadores y de una búsqueda de reconocimiento que es propia de la importancia del “individuo” en la sociedad chilena postpinochetista. La existencia de la variante ‘de autor’ confirma este proceso así como la oferta de autenticidad de grupos como Los Chinganeros o Los Trukeros. Ahora bien, la autoría no ocurre sólo por la búsqueda de un reconocimiento personal, sino también por la capacidad que los autores poseen para sintetizar la “tradición” y desarrollar el estilo en todas sus variantes, sin perder el ‘sello personal’ de su trabajo. Es el caso de Altamar y otros autores jóvenes con proyección dentro de la escena. La figura del autor, por ende, ayuda a modificar las fronteras estilísticas que forman y reforman el ‘canon urbano’ evitando el anonimato y visibilizando el repertorio como un “producto cultural” hecho por individuos (Bohlman, 1988: 25, 60).

Todo lo anterior demuestra que el concepto de “tradición” se profundiza en momentos de cambio. Como señalé a lo largo de este capítulo usando las palabras de Handler y Linnekin (1984: 288), la ideología de la tradición implica su preservación cultural y con ella su alteración, reconstrucción o reinención. La relación entre cambio (cultores jóvenes, nuevo repertorio) y continuidad (cultores antiguos vivos) constituye un elemento central de esta práctica social en la medida en que recupera un arte antiguo y lo flexibiliza, normaliza y homogeneiza para insertarlo en el tiempo actual (Bohlman, 1988: 4-5, 32, 60, 71-73). En los dos capítulos siguientes veremos cuáles son los rasgos principales de este estilo performativo y cómo se relacionan con el repertorio de la “tradición” que aquí he descrito.

TERCERA PARTE

Música, tradición y participación social.

Performatividad y performatividad de la cueca urbana

Capítulo 5

Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010)

En los capítulos anteriores he descrito los conocimientos, prácticas y repertorio que constituyen la cueca urbana a lo largo del siglo XX y XXI, haciendo énfasis en sus aspectos históricos y etnomusicológicos. Estos tres elementos se materializan en la *performance* entendida como una dimensión que reúne los aspectos *sonoros* del género musical y los aspectos *sociales* de la práctica colectiva de la cueca. La imbricación de ambos aspectos se hace evidente en el interés que tienen los músicos en la biografía de los cantores antiguos como Mario Catalán, Raúl ‘Perico’ Lizama o Nano Núñez (conocimientos). Este interés arrastra a los músicos a buscar los lugares donde cantaban y las técnicas de impostación que utilizaban (prácticas) para finalmente aprenderse los textos y melodías de la “discografía histórica” donde participaron (repertorio). El estudio de la *performance* de la cueca, en este sentido, constituye una herramienta fundamental para aproximarse al conocimiento, práctica y repertorio de esta escena sin separar su práctica musical de su práctica social.

El presente capítulo está dedicado a explicar la *performance* de la cueca urbana considerando siete aspectos fundamentales de ella: métrica, fraseología, ritmo, armonía, instrumentación, baile y puesta en escena. Utilizo el concepto de *performance* entendiéndolo como un “acto que genera significado” (Cook, 2003) mas haciendo la distinción entre *performatividad* (dominio teatral) y *performatividad* (uso social, discurso) propuesta por Diana Taylor en los estudios de *performance* (Taylor, 2003) y desarrollada por Alejandro Madrid (2009) en la musicología. En primer término describo los rasgos estructurales propios de la cueca chilena: métrica, fraseo y ritmo, a los cuales llamo la “base sonora” de la cueca porque si son alterados el género se altera, queda en entredicho o no cumple su función bailable. A ellos agrego dos rasgos que durante el desarrollo de la escena de la cueca urbana se han transformado, como son la armonía y la instrumentación; y después explico otros dos elementos que le dan un carácter singular a la escena y sólo pertenecen a ella: el baile y la puesta en escena. Aunque los analizo por separado y brevemente, estos siete rasgos permiten hacer una

descripción satisfactoria de la performance sin dejar de lado las transformaciones a las que se ha visto sometida desde el punto de vista social y musical.

Al mismo tiempo que describo estos siete rasgos voy mencionando las consecuencias que su uso tiene entre los músicos y las audiencias. Por ejemplo, describo el diseño rítmico del pandero según el modo de tocar de los músicos comentando al mismo tiempo el carácter integrador que tiene entre las audiencias. Así logro explicar cómo se produce el “sonido” de la cueca y al mismo tiempo el modo en que la música es “usada” por las audiencias para sus propios fines. Al igual que en otros capítulos, me apoyo en la idea de “tradición participativa” de Thomas Turino (2008) según la cual existen tradiciones que crean un “tipo” de sonido que promueve la participación de los músicos y el compromiso colectivo de las audiencias, realzando así los vínculos sociales.

Toda mi interpretación está basada en la revisión de la discografía del género, mis observaciones de campo y mi experiencia como músico de cueca urbana. El punto de vista que aquí expongo, por tanto, es completamente emic por lo que incluyo eventos ocurridos durante mi trabajo en terreno. Algunas de las secciones que ofrezco son complementadas con opiniones de otros músicos y bibliografía de otras disciplinas más algunos textos pertenecientes a los estudios folclóricos chilenos. Hacia el final, a modo de resumen, ofrezco una tabla de los siete aspectos performáticos (musicales) y performativos (sociales) de la escena de la cueca. Este cuadro no pretende hacer una interpretación rígida del sonido de la cueca urbana, sino ofrecer una mirada que combine el análisis musical con conceptos de la etnomusicología y los *performances studies*, sirviendo de modelo para el futuro.

1. Performatividad y performatividad de la cueca urbana chilena

Como he señalado en otras artes de esta investigación, la cueca urbana es un género musical y una práctica social inserta en un contexto performativo. La *performance* es un acto que genera significado gracias a la negociación que realizan los intérpretes entre sí o con la audiencia (Cook, 2003: 205-206; Qureshi en Seeger, 1992: 194). Se trata de un principio organizador de la actividad musical que opera tanto dentro como fuera del escenario y que puede llegar a articular la estructura de un género, o bien las exigencias

culturales de una comunidad (Bauman, 2012: 98, 101; Waterman, 1991).

La idea de la performance como sinónimo de “hacer folclore” se instala en los años 70 en la etnomusicología, centrándose en la performance como “producto” resultante de la práctica musical (Bauman, 2012). Sin embargo, años después cambia su orientación centrada en el ‘objeto’ (*ítem*) para darle mayor importancia al ‘evento’ donde se realiza el folclore (*doing*) y permitir la interpretación de éstos como “textos musicales”. En los años 80, con la llegada de la “nueva musicología”, se cambia la mirada de la performance como texto de alcances filológicos (Bauman, 2012; Stone en Seeger, 1992: 102; Madrid, 2009) a la performance como acción, espectáculo o teatralidad en constante relación con otras actividades (de corte performativo), es decir, como una actividad “relacional” (Cook, 2003: 210). Este cambio tiene el efecto de eliminar la distinción ontológica entre “original” y “no original” definiéndola ahora como un acto irrepetible de carácter efímero (Cook, 2003: 206-207; Taylor, 2003: 5). La performance, en suma, contiene siempre una referencia a otras performances (Cook, 2003: 210) y no tiene necesariamente un “punto cero” que determine sus interpretaciones subsecuentes.

La renovación del concepto desde el interior de la musicología es complementada por los trabajos provenientes de los *performance studies*, particularmente por el giro propuesto por Diana Taylor (2003 y 2006). Taylor introduce la distinción entre *performatividad* (lo “performativo”) y *performaticidad* (lo “performático”) para clarificar las diferencias entre texto y evento musical. Según ella, la performance es una conducta encarnada y al mismo tiempo un “acto de transferencia” de conocimiento social, memoria y sentido de identidad a través de comportamientos reiterados (Taylor, 2003: 2, 5; Taylor, 2006). Es decir, no es sólo un objeto sino también un proceso en el que aparecen prácticas y eventos teatrales, ensayados, convencionales y propios/impropios que varían su significado de sociedad en sociedad (Taylor, 2003: 3). Las acciones que podemos llamar *performáticas*, dice Taylor, denotan formas no discursivas del dominio de la performance, mientras que las que llamamos *performativas* denotan prácticas discursivas (Taylor, 2003: 6).

Esta distinción es desarrollada para la música por Alejandro Madrid, que interpela a los *performances studies* utilizando trabajos escritos desde la musicología y la etnomusicología. Madrid distingue entre los aspectos interpretativos de una

representación musical y las acciones sociales que las audiencias realizan dentro y fuera del escenario (Madrid, 2009). Para él la *performatividad* se refiere a los procesos que ayudan a entender el dominio teatral de la música, mientras que la *performatividad* remite a prácticas sociales y culturales más amplias que *explican* la música (Madrid, 2009). Así, por ejemplo, un concierto al aire libre en el que repentinamente algunos transeúntes se ponen a bailar, obliga a los intérpretes a cambiar su repertorio para adaptarse a un nuevo contexto de participación social, convirtiendo la actividad performática en un acto performativo donde se ven incluidas no sólo audiencias sino también personas ubicadas “fuera” de la performance o evento.

Aplicando estos conceptos podemos definir la *performatividad* como los cambios y continuidades ocurridos en los recursos de interpretación de la música de la cueca. Entre éstos se encuentran patrones de prosodia, acentuación y altura, códigos para la puesta en ejecución de la voz o los instrumentos, normas paralingüísticas sobre la calidad de la voz, formas de canto (vocalización) y utilización de “aparatos estilísticos” para decidir qué está dentro o fuera de un género o estilo en particular (Bauman en Béhague, 1984: 5). Todos estos aspectos corresponden “al dominio tradicional del performance, a sus elementos teatrales” (Madrid, 2009) donde están incluidos los procesos que ayudan a hacer o reconstruir la práctica musical según su contexto y tipo de sonido (Béhague, 1984: 3).

La *performatividad* del fenómeno musical se refiere a un proceso ubicado “dentro de prácticas sociales y culturales más amplias” que busca comprender el lugar que ocupa la música entre la gente, no sólo en su dominio teatral. Este concepto se funda en la noción de “performatividad” del filósofo J. L. Austin (1962) para quien hay enunciaciones que corresponden a “oraciones performativas” porque *hacen* o convierten lo que se está diciendo en una *acción* (Taylor, 2003: 5). Proyectado al caso de la música este concepto permite a los musicólogos aproximarse a una amplia gama de fenómenos en los que “explícitamente se dan performances –como la música, la danza, el teatro o los rituales– hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana” (Madrid, 2009, “Introducción”). La *performatividad*, por tanto, corresponde al punto de vista discursivo de un análisis donde “la música no es objeto sino excusa para hacer una gran variedad de preguntas”. Esto no quiere decir que la performatividad sea “todo lo

que no es música” sino que es una conexión entre el sonido y la conducta humana reflejada en el cuerpo (Cfr. Taylor 2003).

Desde el punto de vista disciplinario, la noción de *performatividad* constituye la piedra angular de los estudios de "performance practice", mientras que la de *performatividad* de los “performances studies” (Madrid, 2009, “Introducción”). La performance entendida como *performatividad* y *performatividad*, como señala el mismo Madrid, es un concepto que posee dos niveles de análisis (Madrid, 2009, “Introducción”):

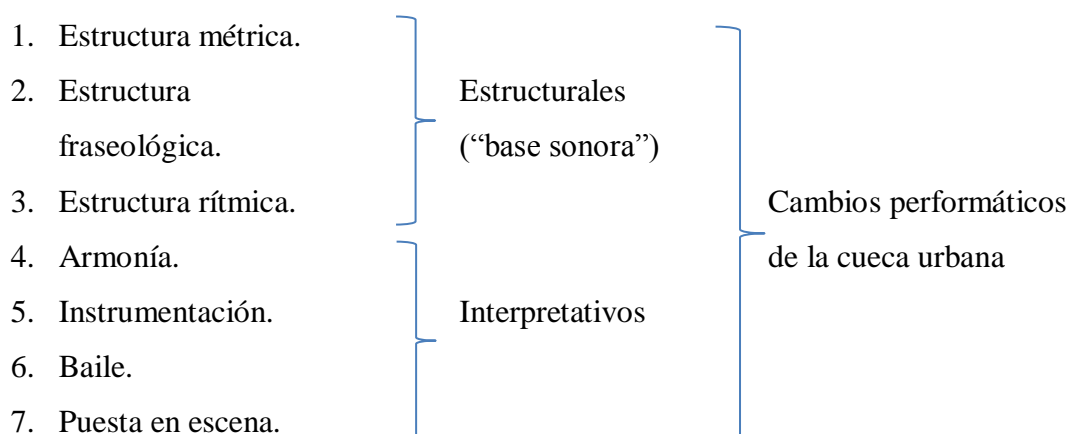
Lo que define a los estudios de performance en la música no es su objeto de estudio, ni su metodología, ni sus resultados sino su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música. En otras palabras, una perspectiva desde los estudios de performance a la música se interesaría en lo que la música es sólo en tanto le ayudara a responder qué es lo que hace, mas nunca como el objetivo final de la investigación. En pocas palabras [...] la quintaesencia de los estudios de performance en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede

Pongamos un ejemplo. Si estamos frente a una presentación musical de cueca, los estudios de performance se fijarían en los aspectos no discursivos de la música para entender los “textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos” (Madrid, 2009, “Introducción”). Así, el uso de otro género musical en una cueca chilenera permitiría comprender que se trata de un grupo de cueca fusión con pasado chilenero o tal vez de doble estilo. La perspectiva de los estudios de performance, en cambio, se preguntaría qué ocurre con las audiencias dentro y fuera del escenario cuando ven que un grupo de cueca brava toca otro tipo de cueca. Esto es lo que Madrid describe como “qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer” (2009, “Introducción”).

La aparición de la escena de la cueca urbana hacia el año 2000 provoca transformaciones performáticas y performativas en la cueca. Muchas de estas transformaciones son las primeras de su tipo en la historia del género (como el uso de trompeta solista en grupos de cueca, por ejemplo), mientras que otras son consecuencia del desarrollo estilístico de varias décadas y podrían haber ocurrido en cualquier momento (como la utilización de nuevos acordes). En casi todos los casos, no obstante,

existe una relación estrecha entre los cambios performáticos y las transformaciones performativas en el sentido de producirse paralelamente, sin una relación causa-efecto. Así, por ejemplo, a medida que se incorporan nuevos instrumentos en la escena se amplían las competencias musicales de los músicos (y las habilidades de las audiencias para reconocerlos) y aparecen virtuosos del acordeón, la batería, la guitarra o el piano “cuequeros”. Esto atrae talentos de otros géneros musicales que deciden volverse cuequeros porque ven ahí un espacio para tocar y mostrarse. Asimismo, a medida que las mujeres de la audiencia adquieren un rol más activo en el baile durante los cuecazos, la coreografía del género se flexibiliza permitiendo que cientos de nuevas personas se integren a la escena como público. Tanto en el primer caso como en el segundo, los cambios musicales están relacionados con los cambios sociales. Este aspecto que estoy señalando y que he repetido en otros capítulos constituye un punto central de esta investigación: la relación recíproca en los cambios sociales y los musicales.

El análisis de la performance de la cueca urbana durante la escena permite ver que ésta experimenta cambios en los siete aspectos fundamentales que la componen. Estos cambios aparecen gradualmente en los años 90 y continúan más allá del año 2010 en lo que podemos llamar sus rasgos “estructurales” (como métrica, fraseología y ritmo) e “interpretativos” (o del “dominio tradicional de la performance”) (armonía, instrumentación, baile, animación, puesta en escena y vocalidad). Los cambios a los que me refiero son los siguientes:



Los primeros tres aspectos—métrica, ritmo y fraseo- constituyen la estructura básica de la cueca o “base sonora” sobre la cual se hacen todas las cuecas conocidas en el país. Esto incluye tanto a la cueca urbana (en todas sus variantes) como a la cueca campesina.

El resto de los elementos puede variar ostensiblemente de un tipo de cueca a otra, o de una variante de cueca urbana a otra. Así, por ejemplo, la cueca del norte del país suele utilizar instrumentos de viento-madera (o bronce) al igual que la variante de fusión, pero ambas se hacen respetando la métrica de cuarteta y seguidillas del género.

Los siete rasgos poseen también una lectura performativa o “social” que relaciona la música con lo que ésta “permite hacer” a las audiencias y los músicos. A continuación explicaré cada uno de ellos indicando brevemente las transformaciones que han sufrido y las consecuencias performativas que han tenido en la escena actual.

2. Los cambios performáticos de la cueca urbana y sus consecuencias performativas

Los “estudios de cueca chilena” han dado mayor importancia a la “base sonora” de la cueca que al resto de los aspectos que la componen. De acuerdo a ellos, la cueca chilena es una forma musical que se rige por una estructura métrica (textual o literaria), fraseológica y rítmica sobre la cual se desarrolla una coreografía de persecución amorosa. Esta es una visión formalista de la cueca que tiende a verla como una danza determinada por su forma musical y particularmente por su modo de ser bailada¹. Dicha perspectiva está fuertemente presente en los enfoques pedagógicos, que tienden a esencializar el género como una estructura musical inmutable en el tiempo (Alvarado y Cádiz, 1982; Herrera, 1980; MINEDUC, c. 1982; Pradenas, 1986; Parada, 1998; Gálvez, 2001), pero también en textos del enfoque científico humanista que -con matices- repiten el mismo tipo de análisis (Pereira Salas, 1941; Garrido, 1943; Vega, 1947; Pérez, 1983; Figueroa, 2006; Cádiz y Loyola, 2010). Sin embargo, como veremos a continuación, el uso de la “base sonora” de la cueca como único elemento para explicar su funcionamiento no da cuenta de las transformaciones musicales que sufre entre 1990 y 2010, ni tampoco de los efectos sociales que provoca entre músicos y audiencias.

¹ Comparando la zamacueca de distintos países, Margot Loyola señala en 1997 que “los principales elementos que la configuran” son “texto, estructura y forma musical, pasos y diseño de piso” (p. 1).

a. Estructura métrica

La cueca posee una estructura métrica basada en la exposición de cuatro partes: una cuarteta octosilábica, dos seguidillas y un remate. Todas las cuecas del país poseen esta forma poética, que se divide en 14 versos distribuidos entre la cuarteta (4), la primera seguidilla (4), la segunda seguidilla (4) y el remate (2)². Veamos el ejemplo de la cueca *Me gustan los Barrios Bravos*, de Hernán Núñez, grabada por el grupo Los Chileneros en el álbum *La Cueca Brava* (1968):

Me gustan los Barrios Bravos	}	Cuarteta
Los guapos de corazón		
La gallá del matadero		
Los Chiquillo e' la Estación		
La pasta de la Vega	}	Seguidilla 1
Y Recoleta		
Diez de Julio y San Pablo		
Y Vivaceta		
Y Vivaceta, sí	}	Seguidilla 2
Muy respetada		
Plaza Almagro y San Diego		
Blanco Encalada		
Lindas canchas de amores	}	Remate
Los callejones		

Tabla 1
Los 14 versos de la cueca urbana *Me gustan los Barrios Bravos*

Como se aprecia en el ejemplo, el texto de la cueca se compone de versos de 8 sílabas que tienen consonancia en los versos pares (cuarteta), luego de versos de 7 y 5 sílabas de consonancia en los versos pares (seguidillas) y, finalmente, de un dístico de 7 y 5 versos de rima pareada. Cuando esta estructura es cantada se convierte en un total variable de 48 a 52 compases que es llamado “pie de cueca” (Garrido, 1976: 124; Loyola, 1999: 1082 y 1997; Acevedo, 1953: 41)³ cuya duración no es superior a los dos minutos, excluyendo la introducción.

² Existen variaciones de esta forma, como las cuecas “de seguidilla” y las llamadas “largas”, incluida su variante llamada “cueca del balance” (que consiste en extender la cueca con seguidillas) (Pérez, 1983: 32). Aunque no existe un estudio detallado sobre esto, pueden leerse algunos comentarios en Pérez (1983) y menciones a ella en Parada (1998: 12-13) y Herrera (1980), entre otros. Violeta Parra hace también una mención en el disco *La Cueca Presentada por Violeta Parra* (1964).

³ Al analizar la zamacueca del siglo XIX en mi Diploma de Estudios Avanzados (DEA) descubrí que existen algunas de éstas que no llegan a más de 36 compases pues están construidas sobre seguidillas

De acuerdo a lo que señalan los músicos de cueca urbana que entrevisté, la estructura métrica de la cueca es uno de los aspectos “difíciles” de aprender. La creación de textos exige un conocimiento detallado de la métrica poética y los elementos que se le añaden al cantarla, por lo que es fácil cometer errores de rima o de número de sílabas al componerlas o improvisarlas. Nano Núñez dice en varias entrevistas que hay cuecas “mal escritas” que no corresponden a la “tradición” por estar hechas sólo con seguidillas -sin cuartetos- o por estar mal rimadas en sus versos octosilábicos y heptasílabos⁴. El investigador de la cueca Fernando González Marabolí señala también en su libro *Chilena o Cueca Tradicional* que el buen conocedor de la “tradición” no comete este tipo de errores (Claro et al, 1994). Por su parte, el folclorista e investigador Santiago Figueroa, autor de uno de los más completos cancioneros de cueca escritos hasta al momento (Figueroa, 2006), considera que hay cientos de cuecas “mal formadas” desde el punto de vista métrico que no pueden ser consideradas como tales sino ‘variaciones’ porque no tienen el “ADN” de la misma⁵. Como señala Bohlman (1988), la presencia de “errores” en la música de tradición oral no puede entenderse como una ‘falta a la tradición’. Al contrario, muchos de estos “errores” permiten alteraciones de significado o forma que generan nuevas versiones dentro de la tradición. Dichas versiones se van consolidando como unidades estables gracias a la utilización de elementos de otras piezas (*préstamo*), la asimilación de frases melódicas (*asimilación*) o la agregación de nuevos elementos (*adición*), en un proceso donde la creatividad individual intencional o idiosincrática favorece el cambio de la tradición misma (Bohlman, 1988: 19-24)⁶.

Si la métrica de la cueca permite estructurar textos para transmitir un mensaje, estos mensajes pueden agruparse en temas específicos, algunos de los cuales son característicos de la música chilena. De acuerdo a lo que señalan quienes más han estudiado la temática de la cueca urbana, los tópicos principales que ella trata pueden sintetizarse en cinco áreas (Claro et al, 1994: 188-189; Núñez, 1997):

(Spencer, 2007). Este hallazgo, no obstante, no es extrapolable a las cuecas del siglo XX y XXI.

⁴ Véase Marinao y Toro, "Adiós a un chilenero...", Op. Cit.

⁵ Entrevista a Santiago Figueroa, Rancagua, 8 de octubre de 2008.

⁶ En la cueca urbana los cambios en la métrica no son aceptados porque alteran su melodía y pueden cambiar su duración total, transformando el baile. Es una excepción a esta regla la variante de fusión de la escena, que cambia el orden de las cuartetos y seguidillas de algunas cuecas pero sin alterar su composición silábica.

- a) La patria: su historia, celebraciones, héroes, exaltación de la nacionalidad;
- b) El amor y el desengaño: celos, traición, amoríos, penas;
- c) La cueca: oficios del cantor⁷, historias del roto chileno, origen del canto, modos de cantar, lugares donde se canta, biografías y homenajes a músicos, carácter festivo o humorístico, crónicas de su historia y religión.
- d) La coyuntura histórica y política del país: si bien está incluido en los temas “patria” o “crónica” ya mencionados, pone el acento en la “actualidad” política, económica y cultural del país, aspecto especialmente característico de las variantes fusión y romántica;
- e) La ciudad o lo “urbano”, donde se incluyen historias o relatos *en o sobre* la ciudad.

Estos cinco temas constituyen el “patrón temático” de la cueca urbana sobre el cual los creadores de textos manejan la métrica de cuartetas y seguidillas con el mayor rigor posible. Los temas d) y e) son característicos de la cueca urbana y se dan con poca frecuencia en otros tipos de cueca⁸.

Un aspecto fundamental de la cueca es que el texto “inicial” de 14 versos cambia cuando es interpretado, es decir, la cueca se escribe de una forma (texto “original”) pero se canta de otra (texto “cantado”). Esta diferencia se debe a que al momento de interpretarla se agregan al texto “inicial” *muletillas, anticipaciones, animaciones y repeticiones*.

Las muletillas son sílabas, palabras o frases utilizadas para rellenar los vacíos que deja

⁷ Actividades que llevan a cabo carreteros, cangalleros, albañiles, zapateros, mineros, pregoneros o matarifes. Incluye los oficios contemporáneos de un trabajador como cartero, obrero de la construcción, heladero, cajera, plomero, repartidor, etc. En los últimos años se han integrado a esta lista oficios femeninos como el de costurera, lavandera, cantora, conductora o soldado (Becerra, 2010), ejemplo de lo cual es el disco *De la chingana a la pica* de Las Peñascazo (2008).

⁸ Diversos discos realizados durante el período 2000-2010 reflejan las temáticas arriba señaladas. Tomemos, por ejemplo, el fonograma *Asalto* (2009) del conjunto de fusión rock Los Porfiados de la Cueca. Este disco trata de temas de seguridad ciudadana (homicidios, delincuencia urbana, policía, “asaltos”), sitios emblemáticos de la ciudad (mercados urbanos, canales, ríos), leyendas urbanas (terremotos), actualidad (protestas, huelgas) y oficios de la tradición de la cueca urbana como titiritero o minero. La elección de estos temas, en efecto, encaja con la división hecha más arriba en los numerales c), d) y e). El disco, además, incluye fotografías de lugares característicos de la cueca urbana como el Club Hípico, el Río Mapocho, la Estación Central o el centro de la capital. Como señala el director del conjunto, Marcelo Campos, “La cueca sirve de relato, para relatar vivencias o acontecimientos, por lo tanto, [uno] se transforma en una especie de trovador y esa trova [...] tení que actualizarla” (Conversación con Cristián Campos, Santiago, 22 de abril de 2009). El disco *Asalto*, en este sentido, surge de la observación “actualizada” del paisaje urbano de la capital uniendo la performatividad de los textos del disco (métrica) con las “vivencias” que los músicos tienen en la ciudad.

la melodía del texto “inicial” en sus silencios (secciones sin canto). Estas palabras habitualmente están basadas en dichos del habla local, la mayor parte de ellos populares. Tienen entre 3 y 12 sílabas (excepcionalmente 14 o 16) y son de dos tipos: *muletillas anteriores*, que son aquellas sílabas, palabras o frases que se agregan antes de cada verso del texto inicial; y *muletillas posteriores*, que son aquellas que van después de cada verso. Ejemplos característicos de muletillas son “sí, ay, ay”, “caramba”, “cala cala cá”, “negra del alma”, “allá va”, “vida mía”, “ay que sí” o “ay morena”. En el ejemplo que estamos revisando, “Me gustan los Barrios Bravos”, el texto de partida dice “Me gustan los Barrios Bravos” pero al ser cantado cambia a “*Caramba*, Me gustan los Barrios Bravos”. Las tres sílabas de ‘Caramba’ sirven de relleno para la frase ‘Me gustan los Barrios Bravos’ y pueden ser cambiadas por otras como, por ejemplo, “*Mi vida*, Me gustan los Barrios Bravos” o “*Mi negra*, Me gustan los Barrios Bravos”, pues ambas utilizan tres sílabas. En la Tabla 2, ubicada más adelante, se aprecia el modo en que queda esta cueca con sus muletillas anteriores y posteriores.

Las muletillas son un elemento eminentemente performativo que transforma el fraseo de la cueca (sin alterar su número de compases) dando a los músicos la posibilidad de introducir elementos variables a ella⁹. Pueden ser escritas por los autores de los textos o improvisadas por los músicos de acuerdo a ciertos parámetros preestablecidos (no cualquier palabra puede ser agregada). En el caso de los autores o autoras de textos, ellas permiten mostrar el manejo de la métrica al utilizar un texto que complementa los versos “iniciales” sin salirse de la “tradición”. En el caso de los intérpretes, las muletillas ofrecen la oportunidad de mostrar precisión rítmica, buena memoria y capacidades de improvisación. Las muletillas, por lo tanto, son un elemento fundamental de la cueca y, como veremos en el capítulo siguiente, juegan un papel especial en el *canto a la rueda* pues los músicos de mayor habilidad son los que suelen utilizar las muletillas más complicadas o antiguas.

Existe una gran cantidad de muletillas estandarizadas que son conocidas por los cantores y cantoras -como las señaladas más atrás- que sirven para poder performar. Para ello, sin embargo, hay que conocer la muletilla y saber adaptarla métricamente.

⁹ Según Claro y González Marabolí las muletillas son “agregados” o “añadidos” que obedecen a un fenómeno de carácter numerológico regido “por las leyes sagradas de la tradición” donde “cada grito o adorno es una pieza de encaje, fracción de un todo o número de una suma” (Claro et al, 1994: 120).

René Alfaro, músico solista y miembro de Los Chinganeros, me señaló en nuestra entrevista que “la muletilla es parte de la cueca pero es un agregao [sic] que se le hace a los sonidos de la cueca para que encajen. Entonces la muletilla debe ser respetada hasta el final de la cueca por todos los cantores”¹⁰. Luís Castro, líder del mismo grupo, destaca que “es importante saber adaptar también las muletillas” porque a partir de ellas se estructura el “cante”¹¹. Los solistas y los grupos de cueca, en este sentido, no suelen crear muletillas nuevas porque toman las que ya existen de la “tradición”, aunque algunos cantores más experimentados utilizan de vez en cuando muletillas antiguas (desconocidas) o difíciles con las cuales muestran la sutileza de sus conocimientos sobre el género. El aprendizaje y performance de las muletillas, en suma, tiene una función importante en la cueca y constituye un elemento delicado de la “tradición” que distingue a la cueca urbana de otras cuecas, donde ésta es menos diversa y más homogénea¹².

Entre abril y mayo de 2009 fui testigo de dos ensayos de Los Chinganeros para su disco *Cuecas de Barrios Populares* (2009). Durante mi observación me di cuenta que el conjunto había practicado con especial atención las muletillas para escoger las mejores sílabas de acuerdo a lo que las enseñanzas de la “tradición” señalan. El líder de esta banda, Luís Castro, recibió de su tío Fernando González Marabolí estas indicaciones de modo directo. En una conversación con él en su casa me explicó la importancia que tenían las muletillas en la cueca advirtiéndome lo importante que era no alargarlas para aprovechar de introducir “más texto” y crear dos cuecas paralelas (una en el texto “inicial” y otra en las muletillas o parte “cantada”). Siguiendo las enseñanzas de su maestro, me recordó que las muletillas poseen un rango máximo y mínimo de sílabas utilizables y que ellas no definen sólo el texto sino un modo de cantar la cueca. Gracias a estas observaciones de Luís -junto a mis lecturas- comencé a poner atención a las sílabas que utilizan los cantores en las ruedas y grabaciones, llegando a la conclusión de que solamente los grupos chileneros de la escena las utilizan de modo estricto. El resto, como me advirtió, utiliza las muletillas para complementar el texto, no necesariamente para profundizarlo. El uso de las muletillas, en este sentido, define a la variante centrina o brava de la cueca urbana, donde ésta alcanza su punto más elaborado.

¹⁰ Entrevista a René Alfaro, Santiago, 6 de noviembre de 2008.

¹¹ Entrevista a Luís Castro, Santiago, 5 de noviembre de 2008.

¹² De acuerdo con González Marabolí existen muletillas largas y cortas (de distinta cantidad de sílabas) que se aplican según el criterio del cantor considerando el tipo de cueca que está cantando. En algunos casos las “animaciones” se suspenden para que la muletilla brille y no se confunda con las voces que están sonando (Claro et al, 1994: 120-124).

Otro aspecto fundamental de la “base sonora” del canto de la cueca es la *anticipación* y la *animación*. La *anticipación* es la reiteración de una palabra completa (o un fragmento) del texto “inicial” con el fin de encajar el texto al fraseo y ritmo de la cueca. En la mayor parte de los casos la repetición se adelanta al texto, como por ejemplo ‘*Desde chi*, desde chico me gustó’ (“Aserrucha Casimiro”), ‘*Sentí el ri*, sentí el ritmo de los panderos’ (“Sentí el ritmo de los panderos”) o bien ‘*Pego el gri*, pego el grito en cualquier parte’ (“Pego el grito en cualquier parte”). En la Tabla 2 se observan las anticipaciones de la cueca *Me gustan los barrios bravos*, que corresponden a los textos ‘Me gustan’ (Me gustan los Barrios Bravos), ‘Los guapos’ (Los guapos de corazón), ‘La gallá’ (La gallá del matadero) y ‘Los chiqui’ (Los Chiquillo e’ la Estación)¹³.

La *animación* son palabras, frases o interjecciones que se agregan al texto “inicial” para darle fuerza al baile y canto de la cueca, ya sea por parte de los cantores/cantoras o de la audiencia. Por ejemplo, ‘Póngale no má’, ‘Epalé’, ‘Cala cala ca’, ‘Eso sí que sí’, ‘Nos juimos’, ‘Ejalé’, ‘Ahí te quiero ver’, ‘Ay, ay, ay’, ‘Ahora’, ‘Póngale color’, ‘Así no más’ o ‘Sáquense los guantes’¹⁴. Al igual que las muletillas, la mayor parte de las animaciones están estandarizadas y requieren gran precisión rítmica para llenar los silencios que dejan tanto el texto “inicial” como las muletillas. No obstante ello, permiten cierto rango de improvisación porque apelan a la espontaneidad del animador para atraer al público, es decir, deben adaptarse al contexto donde se hace. Así, por ejemplo, un cantor puede decir ‘Póngale color’ e inmediatamente agregar ‘y mucho sabor’ para que la rime resulte atractiva al público. Algunos músicos, de hecho, tienen sus propias animaciones y los grupos las explotan como rasgos únicos de su sello personal¹⁵.

Usando el ejemplo mencionado veamos ahora las muletillas y anticipaciones que hacen Los Chileneros al texto “inicial” de 14 versos de *Me gustan los Barrios Bravos*):

¹³ Escúchese la pista 6 del CD adjunto.

¹⁴ Escúchese la pista 7 del CD adjunto.

¹⁵ Por ejemplo, “Tiqui-tiqui-tiqui” utilizada por Raúl ‘Perico’ Lizama en la discografía del Dúo Mesías-Lizama (“Pego el grito en cualquier parte”); o ‘Se va a armar’ e ‘Y que tal si salimos todos a bailar’ de Fernando Barrios, registrados en *La Gallera!!!* (2010).

<i>Nº Verso</i>	<i>Muletilla Anterior</i>	<i>Anticipación</i>	<i>Texto Inicial</i>	<i>Muletilla Posterior</i>
1	Caramba	Me gustan	Me gustan los Barrios Bravos	
2	Caramba	Los guapos	Los guapos de corazón	
3	Caramba	La gallá	La gallá del matadero	
4	Caramba	Los chiqui	Los Chiquillo e' la Estación	
5			La pasta de la Vega	
6	Caramba		Y Recoleta	
7			Diez de Julio y San Pablo	
8	Caramba		Y Vivaceta	
9			Y Vivaceta	<i>Ay si</i>
10	Caramba		Muy respetada	
11			Plaza Almagro y San Diego	
12	Caramba		Blanco Encalada	
13			Lindas canchas de amores	
14	Caramba		Los callejones	

Tabla 2
Letra cantada de *Me gustan los barrios bravos*
con muletillas (anteriores) y anticipaciones

Un último elemento que se agrega a la performance de la cueca es el de las *repeticiones*. Todas las cuecas, sin excepción, repiten algunos de sus versos con el fin de encajar los 14 versos de la cueca en los 48 a 52 compases que ésta posee. Estas repeticiones están estandarizadas desde el siglo XIX y se hacen en los versos 1, 2, 5 y 6, por lo que el texto “inicial” pasa de tener 14 a tener 18 versos (Cfr. Spencer 2007a). Las repeticiones, entonces, son un aspecto estructural que se hace para mantener la forma métrica del género. Este elemento constituye una “regla” de la composición de textos que sólo es transformada por la variante de fusión de la cueca urbana que extiende los límites del género más allá de lo que las grabaciones de la industria discográfica hicieron durante el siglo XX¹⁶.

El origen histórico de esta estructura es incierto, aunque algunos músicos sugieren está ligada a la tonadilla escénica española del XVIII que es a su vez derivada del teatro de Lope de Rueda del siglo XVI (Allende, 1938: 16). Algunos autores como Eugenio Pereira Salas señalan que esta estructura se pudo haber aclimatado “en forma especial en el ambiente peruano” en el siglo XVIII para luego viajar hasta Chile (Pereira Salas, 1959: 90; Cfr. Pereira Salas, 1941: 47). Esta hipótesis musicológica es uno de los desafíos intelectuales que los “estudios de cueca chilena” aún no han podido resolver de

¹⁶ Escúchese la pista 8 del CD adjunto.

modo preciso. Sin embargo, parece ser cierta en vista de la conexión que posee la estructura poética de la seguidilla con el zéjel árabe que después pasa a la tonadilla (Le Guin, 2014: 108-113), integrándose a la cueca chilena por medio de la cultura andaluza llegada durante el período colonial (Claro et al, 1994: 39-41; Cfr. Barahona, 1913: 31).

Podemos concluir que la métrica performada de la cueca chilena posee cinco elementos que determinan su estructura y que todos los músicos conocen¹⁷:

- a) *Un texto inicial u “original”*: de 14 versos que al ser cantado se transforma en 18 versos.
- b) *Muletillas anteriores o posteriores*: conjunto de palabras que “rellenan” el tiempo de la cueca y funcionan como texto y ritmo al mismo tiempo. Pueden ir antes del texto original (anteriores) o después de éste (posteriores).
- c) *Anticipaciones*: palabras agregadas que son fragmentos del texto original y cuyo objeto es que adelantar los versos. Funcionan como texto y ritmo al mismo tiempo.
- d) *Animación*: palabras y frases dichas para animar el baile y canto de la cueca.
- e) *Repeticiones*: versos que se repiten utilizando las mismas muletillas y anticipaciones.

A continuación ofrezco el texto de la cueca con todos los elementos anteriores. Los números y versos en rojo indican las partes que se repiten y aumentan la versificación de 14 a 18:

¹⁷ Como han mostrado diversos autores, algunos de aspectos pueden tener variaciones o excepciones que deben considerarse, Véase, por ejemplo, Vega (1947: 45), Figueroa (2006: 12) y Barahona (1913: 53-87).

<i>Nº Verso</i>	<i>Muletilla Anterior</i>	<i>Anticipación</i>	<i>Texto Inicial</i>	<i>Muletilla Posterior</i>
1	Caramba	Me gustan	Me gustan los Barrios Bravos	
2	Caramba	Los guapos	Los guapos de corazón	
2	Caramba	Los guapos	Los guapos de corazón	
3	Caramba	La gallá	La gallá del matadero	
4	Caramba	Los chiqui	Los Chiquillo e' la Estación	
1	Caramba	Me gustan	Me gustan los Barrios Bravos	
5			La pasta de la Vega	
6	Caramba		Y Recoleta	
7			Diez de Julio y San Pablo	
8	Caramba		Y Vivaceta	
5			La pasta de la Vega	
6	Caramba		Y Recoleta	
9			Y Vivaceta	<i>Ay Si</i>
10	Caramba		Muy respetada	
11			Plaza Almagro y San Diego	
12	Caramba		Blanco Encalada	
13			Lindas canchas de amores	
14	Caramba		Los callejones	

Total: 18

Tabla 3
 Texto cantado de *Me gustan los barrios bravos*
 con todos sus elementos agregados

Como puede inferirse de esta tabla, la base literaria de la cueca se compone de elementos que se mantienen y elementos que se transforman, dejando un escaso margen a la innovación que, sin embargo, existe. Como señala Philip Bohlman, todas las tradiciones musicales orales poseen formas melódicas de memorización que determinan el ritmo de cambio de un género (Bohlman, 1988: 16). La repetición constituye tal vez la más importante –como en las muletillas, anticipaciones y repeticiones - pues por medio de ella se complementan los patrones textuales y musicales que permiten la memorización que es el modo en que se fijan las versiones musicales que representan una tradición (Bohlman, 1988: 6, 20). El carácter breve de las muletillas, anticipaciones y repeticiones, además, permite una menor “densidad de la memoria” del intérprete, que consigue recordar palabras y frases breves que mantienen la cueca en el tiempo con mayor facilidad (Bohlman, 1988: 18-20).

b. Estructura fraseológica

La cueca posee una estructura fraseológica definida por ciclos de 8 compases basados en dos motivos, uno *a* y otro *b*. Esta estructura está construida sobre la exposición alternada de ambos con repetición del motivo *b*, produciendo así una forma melódica mono periódica de doble consecuente (*abb*). A partir de esto se estructura la melodía, las repeticiones de versos y las muletillas. La cueca chilena se compone entonces de cuatro períodos que son divisibles, según sus versos, en *abb abb* (cuarteta), *abb* (seguidilla 1), *ab* (seguidilla 2) y *a* (remate) (Claro, 1982: 11; Cfr. Claro, 1979: 57-58; Loyola, 1999: 1082), generando una forma que algunos consideran “estrófica” (Pérez, 1983: 28). Esta estructura de doble consecuente, sin embargo, no permite repeticiones, por lo que la cueca chilena tiene la particularidad de ser la única cueca de América Latina que no posee dobles partes (como la forma canción) como sí la tienen la marinera peruana (Romero, 1942), la cueca boliviana (N. Sánchez, 2014) y la cueca cuyana (O. Sánchez, 2004 y 2014).

Veamos ahora una melodía de cueca en la que se exponen los motivos *a* y *b* dentro el período de 8 compases, siguiendo el ejemplo anterior:

Me gustan los Barrios Bravos

Hernán Núñez (1968)

Me gus tán Me gus tán los ba rrios bra vos___ Los gua pos los gua pos de co ra zón___

Ejemplo 1
Melodía de *Me gustan los barrios bravos*, motivos *a* y *b* (sin muletillas)
Sobre los cuales se construye la estructura *abb abb abb ab a* de la cueca chilena

Las distintas variantes de cueca urbana se diferencian por el modo en que articulan esta frase de ocho compases. Mientras las cuecas chileneras suelen ser silábicas y de motivos cortos, las cuecas románticas poseen frases largas y un uso más recurrente de melismas o notas tenidas (“tenuto”) con un pulso más contenido que las cuecas centrinas¹⁸. Las cuecas de fusión, en cambio, suelen alterar el fraseo o el ritmo con el fin de mezclar o

¹⁸ Escúchese las pistas 9 a 13 del CD adjunto.

encajar el ritmo de la cueca con otros géneros. Las cuecas de autor, por su lado, son distintas una de la otra, pero a veces se acoplan a los estilos de fraseo de las cuecas románticas, chileneras o de fusión.

Aunque en general los grupos de la escena no alteran el fraseo de ocho compases, sí introducen saltos interválicos y un ámbito melódico amplio en los motivos *a* y *b*. Estos saltos son mayores a los utilizados por la cueca campesina. Margot Loyola, una de las más importantes folcloristas del país, señala al respecto que la cueca chilena suele desarrollarse en “grados conjuntos e intervalos no mayores a la 4ªJ, [y] en un ámbito que rodea a la 8ª alcanzando en ocasiones a la 9ª o 10ª” (Loyola, 1997, “La Música”). De acuerdo a ella, la cueca funciona sobre una organización gradual de la melodía, sin saltos considerables y dentro de un ámbito delimitado. Estas afirmaciones, empero, pueden ser relativizadas a partir de las transformaciones performáticas que ha introducido la escena de la cueca en el modo de componer melodías.

A continuación ofrezco algunos ejemplos con el afán de mostrar que, contrario a lo que señala Loyola, los intervalos “mayores a la 4ªJ” sí existen en los motivos *a* y *b* de la cueca, llegando incluso a completar un ámbito superior a la octava. Los ejemplos que doy son sólo con la frase inicial de la cueca, pues a partir de ella se construye toda la melodía y el fraseo de la misma. A través de ellos es posible observar también algunas innovaciones rítmicas que –por motivos de espacio- no comentaré pero que constituyen un ejemplo de cambios performáticos implementado por los nuevos cultores. Todos los ejemplos que doy están incluidos en el CD adjunto (entre las pistas 14 y 18).

El ejemplo 2 corresponde a la cueca “Mis Esperanzas” grabada en el disco *Cueca... Sentimiento de Mujer* (2003) del grupo femenino Las Torcazas. Aquí observamos un salto de octava en el motivo *b* dentro de un ámbito de octava que va desde la nota La bajo la pauta (c. 7) hasta la nota La dentro del pentagrama (c. 1). La melodía está escrita además para el registro femenino grave, aspecto poco común en otro tipo de cuecas:

Estructura melódica de 'Mis esperanzas'



Ejemplo 2
 “Mis Esperanzas” de Las Torcazas
 (Cueca... Sentimiento de Mujer 2003)

En el segundo ejemplo, “La Carta”, cantada por Raúl ‘Perico’ Lizama y Luís Araneda en *Cuecas Bravas* (1988), vemos que si bien el ambiente donde se da la frase de la cueca es de sexta mayor, el motivo *a* tiene un ámbito de quinta aumentada que en otros tipos de cueca como la campesina, chilota o nortina es menos frecuente. Esta cueca forma parte fundamental del canon de la cueca urbana actual y su salto inicial, hasta Sol#, es un desafío para los cantores que tienen buen pito:

Estructura melódica de 'La Carta'



Ejemplo 3
 Estructura melódica de “La Carta” (Efraín Navarro) en versión de
 Raúl Lizama y Luís Araneda (*Cuecas Bravas* 1988)

El ejemplo 4 corresponde a la melodía de la cueca “María de la Pintana” interpretada por Altamar en su disco *La Revolución de la Cueca II* (2006). Esta melodía posee un salto de sexta mayor ascendente y otro de sexta menor descendente, este último complementado con una extensa frase silábica que acaba en la octava inferior de la tonalidad, completando así un ámbito de octava:

María de la Pintana



Ejemplo 4

Estructura melódica de María de la Pintana (V. H. Campusano)
en versión de Altamar (*La Revolución de la Cueca II* 2006)

La melodía de esta cueca, característica de Altamar, es un ejemplo de los cambios que alguna de las variantes de la escena han introducido en el fraseo de la cueca. La frase silábica corresponde a una muetilla de 14 sílabas (cs. 4-5, *qué triste es la vida María quién lo iba a pensar*) que sobrepasa el total utilizado por la mayor parte de las cuecas chilenas. Los saltos de sexta hacia arriba y hacia abajo y la interpretación con *rubato* crean un ambiente próximo a la canción o balada, un género ampliamente utilizado por este conjunto para establecer su sello. Obsérvese que mientras en los ejemplos 1, 2 y 3 la frase llega apenas a las 20 notas, en el caso de Altamar los motivos suman más de 30, en un claro ejemplo de expresividad melódica que exige mayor precisión en la dicción del texto y mayor teatralidad en el escenario.

Luego tenemos el ejemplo 5 con “Perico Cantor” de Los Santiaguinos, donde los saltos no superan el intervalo de quinta pero son de todo tipo (segunda, tercera, cuarta y quinta). El ámbito del motivo *a* es de una décima yendo desde la nota Mi (c. 1) hasta la nota sol# (c. 2). El uso de un ámbito de octava, en este sentido, suele ser implementado por los grupos de cueca para mantenerse dentro del ambiente armónico funcional de la tónica, la subdominante o la dominante. En el caso de esta cueca (en La mayor) el uso de las notas más altas (Mi, Fa# y Sol#) se ubica dentro del paso de la tónica a la dominante donde las notas agudas (Fa# y Sol#) son menos disonantes (cs. 3-4). De esta forma, el compositor exige vocalmente a los cantores sin salirse de la estructura armónica tradicional de la cueca. La innovación, por tanto, es vocal:

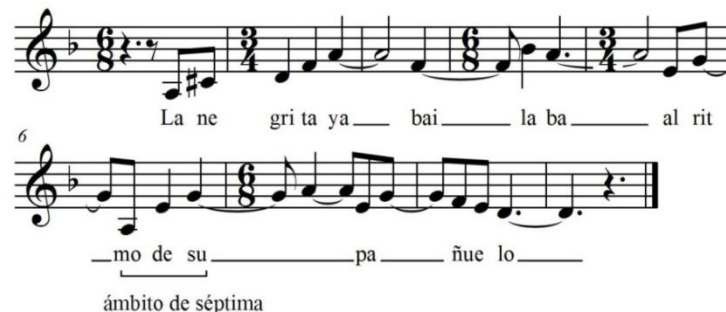
Perico Cantor



Ejemplo 5
'Perico Cantor' de Los Santiaguinos
en *Los Santiaguinos en vivo* (2005)

Finalmente, tenemos el caso de “Cueca Landó” de Las Capitalinas (*También es Cueca*, 2006), donde se utiliza el ámbito de novena menor para la melodía. Aquí vemos que se interpolan saltos de tercera, cuarta y quinta en distintos momentos de la frase –para romper la “gradualidad” de la que habla Loyola- y se hace un salto melódico poco común de séptima menor descendente, entre las notas Sol (c. 5) y La (c. 6):

Cueca Landó



Ejemplo 6
“Cueca Landó” de Las Capitalinas,
del álbum *También es Cueca* (2006)

Esta cueca es distinta a las demás pues, además de utilizar un ámbito mayor al de la octava e interpolar varios saltos en 8 compases, mezcla los ritmos de 3/4 y 6/8. Esta combinación aproxima el tempo de la cueca al metro ternario del landó peruano. El resultado de esta fusión es una melodía de mayor complejidad en su construcción y mayor diversidad armónica. Este ejemplo, como otros, permite al menos cuestionar la visión de la cueca como un género de pocos saltos, consonante, melódicamente

equilibrado y gradual en su estructura fraseológica, que los “estudios de cueca chilena” le han asignado a la cueca repetidas veces¹⁹.

Estos cinco casos que ofrezco son sólo algunos de los ejemplos que demuestran el enriquecimiento que los grupos de cueca han ido haciendo de la melodías de las cuecas, ya sea por medio del uso de otros tipos de salto interválico (como “María de La Pintana” y “Mis Esperanzas”) o a través de la ampliación del ámbito melódico de los motivos *a* y/o *b* (como “Perico Cantor” y “La Carta”). Este cambio performático, ocurrido en todas las variantes, supone una mayor dificultad para el canto y un mayor colorido de la textura musical que se combina con la nueva instrumentación y mezcla de géneros musicales, lo cual da por resultado un sonido distinto al de otras cuecas, como la campesina, la chilota o la nortina. El modo de componer cuecas de la escena actual, puede decirse, no posee las ataduras de los modelos anteriores y se permite innovaciones melódicas y armónicas que le dan un sello particular. Como afirma Karen Alfaro, autora de “Cueca Landó” y líder de Las Capitalinas, la aceptación de distintos métodos para componer a ella le permitió incluir sus experiencias personales, haciendo un “aporte” a la fusión del género desde su formación individual:

Como no sabía hacer cuecas le pedí a Ignacio [Hernández] que me enseñara y ahí realmente descubrí que no es tan simplona como uno cree [...] hacer una cueca requiere de harto trabajo, o sea ya es un trabajo a nivel estético, a nivel literario [...] ¿Entonces cuál fue la gracia mía, o creo que fue lo llamativo en ese momento para el grupo? [...] la hice con fusión, con fusiones de otras cosas. Por ejemplo, me acuerdo que el primer tema que yo hice fue “Rosas Negras”, y ese tema, cuando el Nacho lo escucho me dijo, “ese tema parece un bolero”, tenía una fraseo distinto, tenía palabras distintas, tenía una poesía distinta, porque estás ocupando más metáforas, [...] “está bacán” porque era distinto y ahí me di cuenta que hice un aporte, o sea hice una cueca pero a partir de lo mío y lo mío no era cueca urbana pura, eran influencias de otros lados²⁰

La presencia de mayores libertades para componer dentro de la estructura métrica y fraseológica de la cueca urbana, hace que músicos de otros géneros o escenas se acerquen a esta cueca “fusionada” o “nueva”. Las palabras de Karen Alfaro, en este sentido, demuestran que la escena posee una actitud flexible frente a la composición que

¹⁹ Para más ejemplos véase Parada (1998: 20-27), Pérez (1983: 32) y Alvarado y Cádiz (1982: 6-8).

²⁰ Entrevista a Karen Alfaro, Santiago, 10 de septiembre de 2008.

no corresponde a una mera exigencia funcional a la métrica, sino que posee también consecuencias performativas en la vida de los cultores. La experiencia personal (biográfica) con otros géneros, adquirida fuera o dentro de la escena, juega entonces un rol importante a la hora de componer cuecas urbanas.

c. Estructura rítmica

La estructura rítmica de la cueca es una combinación de los tiempos de 6/8 y 3/4. La melodía suele ir en tiempo de 6/8 mientras el ritmo básico alterna 3/4 y 6/8 en los instrumentos de acompañamiento (guitarra, acordeón, arpa, bajo, piano). Esto provoca la presencia de dos metros en la música (heterometría) y una relación 2 a 3 que genera hemiolas²¹. Tal diversidad rítmica expande las posibilidades improvisatorias de los intérpretes toda vez que les faculta a pasar de una función de acompañamiento (como en el bajo) a otra de conducción melódica (como las voces), según sea sus intereses y habilidades. En la cueca chilenera, por ejemplo, es común abrir las cuecas con el contrabajo o la guitarra marcando el ritmo de 6x8, para luego pasar a la introducción o el canto con un nexo de 3/4²².

El instrumento que sostiene la melodía en la cueca urbana es el bajo, que realiza una base grave que complementa la melodía (más aguda) que construyen los motivos *a* y *b*. Esta combinación provoca una alternancia rítmica de 3 tiempos (bajo) contra 6 (melodía) generando la textura de una melodía acompañada donde se produce un engarzamiento secuencial de los elementos. Este procedimiento es lo que Thomas Turino llama entrelazamiento o *hocketing* de la melodía (Turino, 2008: 47-48), término derivado de la técnica *hoquetus* utilizada en el período medieval para alternar notas, alturas o acordes de modo isorítmico (Kerman y Tomlinson, 2000: 59, 97). Según Turino, el *hocketing* es un modo de separar una melodía en varias partes (una para cada instrumento) donde cada músico toca una parte que otro deja vacía. Así, al tocar la melodía como si fuera una sola se produce el “engarzamiento” de las partes en una sola

²¹ Esta heterometría no es característica sólo de la cueca sino también de otros géneros de América Latina donde se combinan dos ritmos en una o más partes, como la marinera peruana o el joropo venezolano (Guido y Peñín, 1998; Cfr. Béhague, 1982). El musicólogo argentino Carlos Vega, precisamente, ubica a la cueca dentro del sistema de clasificación del folclore llamado “cancionero occidental sudamericano” (Vega, 1944: 153-221) y bautiza este doble metro como “6x8 binario” (Vega, 1947: 4).

²² Escúchese la pista 26 del CD Anexo.

masa sonora (melodía) donde participan varias personas al mismo tiempo (ibíd.). Dicho de otro modo, las partes que no toca un instrumento, las toca otro. En el caso de la cueca podemos afirmar que el *hocketing* se produce debido a la alternancia rítmica entre:

- a) El contrabajo (bajo) y la guitarra (melodía),
- b) El contrabajo y la percusión;
- c) Las octavas inferiores del piano (bajo) y sus octavas superiores (melodía).

Este es un aspecto rítmico típico de la cueca que hasta ahora no ha recibido mayor atención por parte de los “estudios de cueca chilena”, ni tampoco por parte de la musicología local. Como se aprecia en el ejemplo 7:

Me gustan los Barrios Bravos
Hernán Núñez (1968)

Ejemplo 7
Melodía y base de *Me gustan los barrios bravos*
donde se aprecia la alternancia rítmica de la cueca o *hocketing*

Vemos en el ejemplo que la heterometría se produce en los compases 1 y 5, mientras que en el resto de los 8 compases el ritmo predominante es de 6/8. También observamos que la distancia entre el bajo y la melodía es mayor a la octava, llegando incluso a las dos octavas, cuestión que enriquece la textura. La alternancia rítmica o engarzamiento entre éstos (*hocketing*) se produce durante toda la cueca y desafía a los músicos a coordinarse con los otros instrumentos. Mi experiencia de trabajo de campo me mostró que cuando se transmite esta performance musical (entre cultores o en talleres) se enfatiza la alternancia entre 3/4 y 6/8 como un aspecto típico del género y un desafío a la precisión rítmica de los músicos. En mi propia experiencia de guitarrista noté que la alternancia de ritmos entre el bajo, la batería y la guitarra era uno de los aspectos que daba estabilidad rítmica a la cueca. Con todo, el instrumento que resume la heterometría es la batería, que lleva el tiempo ternario de 6/8 en el bombo (silencio, corchea, corchea) alternándolo con el ritmo de 3/4 en la caja o en el mismo bombo (negra, negra, negra).

Respecto del ritmo en la cueca, durante mis observaciones de campo en festivales y cuecazos me di cuenta también que los 3 tiempos de negra que aparecen en el bajo (cs. 1 y 5 en el ejemplo 7) se usan para hacer variantes rítmicas. Estas variaciones son más comunes en los cuecazos “en vivo” que en los discos y no suelen ser complejas sino más bien disminuciones o aumentaciones del tiempo de negra, pues la percusión debe servir de guía a los bailarines. Esto provoca que prácticamente no haya tiempos de silencio durante la cueca –momentos sin canto o percusión- por lo que la sensación del auditor es la de un constante flujo rítmico de gran volumen sonoro. Este rasgo es uno de los más característicos de la cueca urbana: la saturación del volumen por efecto de la suma de la textura de varios instrumentos que llenan de todos los tiempos del compás. En términos performativos, esto genera una sensación clímax constante que favorece el ambiente ruidoso o “vivo” del baile y la performance instrumental.

De acuerdo a lo que señala Thomas Turino, la saturación del volumen es un aspecto propio de tradiciones que buscan la “participación musical” por medio del timbre “denso” de los instrumentos (2008: 45). En el caso de la cueca esto se aprecia en el uso del piano, el acordeón y la guitarra al mismo tiempo, instrumentos que al sonar triplican o cuadriplican las notas fundamentales de la tonalidad. La aceptación de la saturación y el timbre denso, dice Turino, es propia de las tradiciones donde estos sonidos son socializados comunitariamente (ibíd.) o donde la textura es parte fundamental del género musical, como ocurre en el caso de la cueca. En mi trabajo de campo, en efecto, descubrí que esta saturación posee un efecto fundamental cual es la sensación de intensidad o “fiesta” entre la gente. Cuando se asiste como audiencia a los cuecazos es difícil abstraerse de la fuerza de esta música pues, como señala el cultor solista Héctor Pavez Pizarro, te entrega “una energía tremenda que hay que estar ahí para vivirla, metido entremedio”²³. Por medio de estos aspectos musicales de carácter performativo las tradiciones participativas generan seguridad y comodidad entre sus audiencias, estimulando a los bailarines a salir a la pista (Turino, 2008: 48).

Los puntos 1 a 3 que he revisado hasta aquí –métrica, fraseo y ritmo - constituyen la “base sonora” principal de la cueca chilena, es decir, los elementos formales que

²³ Entrevista a Héctor Pavez, Santiago, 20 de agosto de 2008.

permiten identificar la música que se escucha como “cueca”. Si estos rasgos son alterados más allá de los límites impuestos por la “tradición”, la cueca es cuestionada o no bailada. El grupo de cueca en el que toqué, Los Príncipes, tenía la costumbre de tocar cuecas urbanas de carácter romántico con un pulso considerado “lento” comparado con otras cuecas, por lo que las críticas de otros músicos eran frecuentes, e incluso las de los bailarines, que se quejaban de no poder desempeñarse con facilidad. A pesar de eso, la gente iba a vernos, compraba nuestro disco (*Los Príncipes*, 2012) y bailaba “como podía” las cuecas. El caso de este conjunto es un ejemplo más de los grupos que decidieron performar la cueca en los límites rítmicos permitidos por la “tradición”, manteniéndose al margen de ella pero negociando con sus audiencias para no perder público. Las demarcaciones de una tradición, como señala Bohlman, las fija cada comunidad de acuerdo a los cánones que ésta posee sobre lo que es innovador y lo que es tradicional dentro del repertorio (Bohlman, 1988: 60). Esto no significa que la tradición sea rígida, sino que es capaz de “absorber nuevos repertorios y funciones culturales, aunque sólo después de haber sido transformad[a] por los límites establecidos por el canon en textos y contextos apropiados para el criterio estético y social de la comunidad” (Bohlman, 1988: 31-32). La estructura métrica, fraseológica y rítmica de la cueca, por lo tanto, constituye un aspecto performático que define los límites formales de la cueca chilena y posee consecuencias performativas palpables. Los otros aspectos performáticos, como la armonía y la instrumentación, son menos determinantes para la forma musical de este género, pero no por ello menos relevantes.

d. Armonía

La cueca chilena posee una armonía funcional que oscila entre los grados I, IV y V de la tonalidad. Aunque las introducciones son libres y no necesariamente giran en torno a esos grados, la armonía de la parte cantada/bailada está asentada en ellos, utilizando de vez en cuando acordes de paso (comúnmente acordes con función de dominante) para llegar a los grados IV o V. Los acordes suelen usarse “limpiamente” -con todas las notas de la tríada (1-3-5)- con la excepción del “acorde de sexta agregada” en el grado I (1-3-5-6) que goza de aceptación entre los músicos tanto para las cuecas en modo mayor como para las cuecas menores. Este acorde le da un color característico a la cueca chilena y parece tener su origen en la primera mitad del siglo XX en la práctica de

cultores campesinos, la misma que es luego instituida por Violeta Parra en sus grabaciones realizadas en los años 60²⁴. Otro aspecto característico de la armonía de la cueca es el uso de un “nexo cromático” en las tonalidades menores, que consiste en llegar a la dominante pasando por los grados III mayor, IV y IV sostenido (por ejemplo, Sol mayor, La mayor, La# mayor y Si7) especialmente cuando se cambia de la cuarteta a la seguidilla, aunque no exclusivamente²⁵. Estos dos rasgos –sexta agregada y “nexo cromático”- son elementos típicos de la cueca chilena.

Los grupos de cueca urbana complejizan la armonía de grados fundamentales gracias a las innovaciones que introducen los compositores y/o arreglistas de los grupos. El primer conjunto en introducir innovaciones armónicas durante los años 90 es el grupo Altamar, que utiliza acordes aumentados y disminuidos, alternancia de acordes mayores y menores e incluso acordes napolitanos, entre otros²⁶. Algunas de estas innovaciones son continuadas por conjuntos de las variantes de fusión y de autor, como Las Torcazas y Marparaíso. Entre los conjuntos que han introducido acordes no circunscritos a los grados I, IV, V y V del V están, además de los mencionados, Los Santiaguinos y Las Capitalinas, que suelen utilizar las relativas de estas funciones y sus dominantes. A ello suman acordes disminuidos, acordes con sexta y/o novena, cromatismos, modulaciones esporádicas y uso de tonalidades distintas a Do Re, La, Mi o Sol, que son de uso frecuente en la cueca campesina²⁷. La utilización de estos acordes se hace también en las tonalidades menores, aspecto que ha dado diversidad al color de la cueca urbana, particularmente a las variantes romántica y de fusión que poseen similitudes –en este punto- con el carácter bimodal de la cueca boliviana contemporánea (Cfr. N. Sánchez, 2014).

Un caso excepcional de tratamiento armónico lo constituyen Los Trukeros y Mario

²⁴ Para dos ejemplos de sexta agregada escúchese “La Mariposa” (Mi mayor) y “Tengo que hacer un retrato” (La Mayor) del disco [Sin Autor/a]. Violeta Parra. *La Cueca presentada por Violeta Parra, Folklore de Chile Vol. III*. Chile: EMI Odeón, 1964.

²⁵ Escúchese la pista 27 del CD Anexo.

²⁶ Para algunos ejemplos escúchese “Se apagaron los faroles” de Sergio Veas, donde se aprecia el cambio mayor-menor; y “Pequeña Mía” (José Osses) para el uso de acorde aumentados, ambas en el disco *La revolución de la cueca I* (2003). Para uso de acordes menores de paso escúchese “A Los Perlas” en Cuecas Electorales (1993) y para los acordes disminuidos “Cueca Pulenta” en *Cueca Pulenta Chiguay...* Chiguay (1999).

²⁷ Entre las tonalidades frecuentes que utiliza la cueca urbana encontramos Si bemol, Mi bemol, Si mayor, Sol menor y Do sostenido menor. Para oír una cueca con modulaciones escúchese la pista 19 del CD Anexo.

Rojas, cuyas cuecas introducen otras variables sonoras como efectos, sonidos electrónicos, recitaciones, cambios de ritmo y género²⁸. Estas cuecas no siempre se bailan pero representan una forma de desarrollo del género más allá de las fronteras tradicionales de la forma musical señalada en los puntos 2.1, 2.2 y 2.3. Puede incluso cuestionarse si pertenecen o no a la “tradición” de la cueca urbana, pero lo cierto es que están insertas en álbumes dedicados íntegramente a este género y compuestas con la abierta intención de insertarse en esta escena musical.

La mayor parte de los conjuntos de cueca urbana intenta hacer pequeños cambios a las cuecas con el fin de darle un sello propio. Pueden ser introducciones especiales, instrumentos poco utilizados, modos de tocar, timbres característicos en las voces, arreglos innovadores e incluso formas de improvisación. Durante mi trabajo de campo, de hecho, tuve la oportunidad de observar momentos de improvisación en ensayos de los grupos Los Chinganeros, Los Porfiados de la Cueca y Las Capitalinas. Aunque tenían modos distintos de ensayar, todos ellos intentaban integrar espacios de improvisación –especialmente en la introducción de la cueca- con el fin de probar nuevos acordes, testear solos instrumentales o simplemente “ir más allá” por el placer de tocar. En los tres casos, los nuevos elementos musicales eran integrados o descartados de acuerdo a la idea de “tradición” que manejaban dentro del grupo. Esto era particularmente sensible en el caso de la armonía pues los grupos querían poner acordes llamativos que gustaran al grupo completo y tuvieran un “sello personal” (sobre todo en la guitarra o el piano) pero sin sobrepasar los límites de la “tradición”. Ejemplos como estos hay muchos dentro de la escena donde pequeñas variaciones en la armonía permiten desarrollar la variante a la que pertenecen los grupos sin perder su conexión con la “base sonora”.

e. Instrumentación

La instrumentación de la cueca chilena ha cambiado poco durante sus más de 180 años de historia. En el siglo XIX los instrumentos más comunes son el arpa, la guitarra (con distintas afinaciones), la percusión (cacharaína, pandero o tañido sobre la misma

²⁸ Escúchese en el CD Anexo las pistas 8 (“Las Flores de Recoleta”), 20 (“El ángel de la cueca”) y 21 (“Con llave”) de Los Trukeros y Mario Rojas, respectivamente.

guitarra) y el piano (en el salón decimonónico o burgués), acompañados por una o dos voces (usualmente femeninas). Durante el siglo XX se integra el arpa paraguaya, el bombo (de uso nortino y chilote), las zampoñas (*panpipes*), los redoblantes y las bandas de aliento o bronces (en el altiplano nortino)²⁹, además de algunos instrumentos de percusión como el tormento³⁰, otros instrumentos de tecla como el acordeón (en Chiloé) y el piano (utilizado fuera del salón) (Spencer, 2014). En términos históricos, la guitarra, las percusiones y el piano se mantienen durante todo el siglo XX, mientras que el acordeón parece integrarse recién a principios de siglo³¹. La batería y el contrabajo se integran en los años 40 aunque hay indicios de ellos en la década anterior³². De todos estos instrumentos, sin embargo, serán el pandero y la guitarra los que se mantengan como los principales durante los siglos XX y XXI.

El uso de estos instrumentos se mantiene estable hasta los años 90. Antes de esa fecha hay algunas innovaciones menores como la inclusión del tañador³³ (Imagen 29) en vez del tormento (como hacen Los Chileneros) o la inclusión de instrumentos de aliento en grupos experimentales de los años 80, ya mencionados en el capítulo 2. Una vez terminada la dictadura, comienzan a aparecer nuevas percusiones (cajón peruano, congas, cucharas, güiro y algunos idiófonos) e instrumentos de cuerda o arco de uso ocasional (violín, charango), viento madera (quena, trompeta, flauta traversa, saxofón, clarinete) o de fusión rock (bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería completa).

En la escena de la cueca urbana se utilizan al menos dos instrumentos armónicos y un instrumento de percusión, este último de apoyo para las voces. Los armónicos suelen ser el piano (acústico o electrónico [“teclado”]) o la guitarra acústica (a veces llamada “de concierto” o ‘española’), a los cuales se suma el acordeón y, en ocasiones, el arpa. Estos son los “instrumentos de acompañamiento” de las voces que ocupan un lugar de importancia porque permiten reproducir la “base sonora” de la cueca. Además, su

²⁹ Para más información sobre estas bandas en las regiones de Tarapacá y Antofagasta, véase Barros y Dannemann (1960), Dannemann (1998) y Loyola (2010).

³⁰ Idiófono levemente mayor al tañador que se posa sobre una mesa y se toca con dedos metálicos, produciendo un sonido de mayor volumen y proyección.

³¹ La referencia más temprana que he hallado del acordeón en la cueca data del año 1900 en Pino, Anjel. 1900. "Endiezochados". *El Mercurio de Santiago*, 22 de septiembre, p. 1.

³² De acuerdo a lo señalado en entrevista por los cultores Elías Zamora (Valparaíso, 2 de mayo de 2009) y Carlos Navarro (Maule, 24 de junio de 2009), la batería de la cueca en sus inicios se compone de bombo, caja, *jam-block* y -a veces- *hi-hat*.

³³ Idiófono rectangular con lengüetas de madera que posee intercalada una lámina de metal que se percute con las puntas de los dedos o el puño de la mano.

presencia engrosa el volumen el sonido y ofrece un rango medio de altura (*pitch*) que no tienen el contrabajo (notas graves) ni la melodía (notas agudas). En los cuecazos que visité durante mis trabajos de campo, el instrumental más característico de los grupos de cueca se componía de piano (o teclado), contrabajo (o bajo eléctrico), guitarra(s), pandero (o tañador) y batería, a los cuales se agregaba a menudo el acordeón (véase Imágenes 26 y 27).



Imagen 26

Conjunto Los Tricolores, Restaurant Las Tejas (31 de octubre de 2008) tocando con el instrumental característico de la cueca urbana: teclado, guitarra, acordeón, batería (atrás) y pandero (tapado), tañador (segundo de derecha a izquierda) y bajo eléctrico (primero a la derecha).



Imagen 27

Los Trukeros en el Centro Cultural Matucana 100 (16 de julio de 2008) tocando con el instrumental característico de la cueca urbana: Guitarra (2), pandero (2), bajo eléctrico y batería. A la izquierda se aprecian dos personas con atriles que insertan diálogos al *show*.

Retomando el ejemplo musical vemos que cuando se juntan el instrumento de acompañamiento, la melodía y el bajo la cueca adquiere su sonoridad armónica característica y textura tradicional. Veamos el ejemplo de *Me gustan los barrios bravos*

con una melodía, una guitarra y un bajo:

Me gustan los Barrios Bravos
Hernán Núñez (1968)

Melodía

a b

Acordes
Guitarra

Me gus tán Me gus tán los ba rrios bra vos. Los gua pos los gua pos de co ra zón

Acompañamiento

The image shows a musical score for the song 'Me gustan los Barrios Bravos' by Hernán Núñez (1968). It consists of three staves. The top staff is the melody in G major, 6/8 time, with two phrases labeled 'a' and 'b'. The middle staff shows guitar chords (G, D, D, G, G, D, D, G) corresponding to the melody. The bottom staff is the accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ejemplo 8
Melodía, acompañamiento y base de *Me gustan los barrios bravos*

El instrumento de percusión preferido para la cueca urbana es el pandero (Imagen 28) que suele complementarse con el cajón peruano, ambos de carácter portable y gran volumen sonoro. A ellos se suman percusiones accesorias como las cucharas de comer (dos), los platos de café (que se sujetan en una mano y se tocan con la otra); el tañador (Imagen 29) o cualquier objeto que produzca un sonido percutido, como los tarros de lata³⁴, los cajones de verduras o la superficie de una mesa.



Imagen 28
Panderos hexagonales utilizados en la cueca urbana. Fotografías del Blog *El Rincón del Pandero Cuequero*³⁵



Imagen 29
Tañador característico de la cueca urbana. Fotografía tomada de la web *Panderos Cuequeros CMZ*³⁶.

El pandero es un instrumento importante en la cueca chilena y especialmente en la cueca urbana, pues su sonido posee un volumen superior al resto de los instrumentos y

³⁴ Como usan Los Trukeros en su disco *Cuecas Bravas* (2003).

³⁵ Véase <http://elrincondelpandero.blogspot.com>. [Acceso: 3 de marzo de 2014].

³⁶ Obtenido de la página de OLX de Buín. <http://buin.olx.cl/panderos-cuequeros-cmz-iid-184810446>. [Acceso: 27 de marzo de 2014].

sirve además de guía para los bailarines. El refrán “quién lleva el pandero”, de amplio uso en Chile, se refiere a “quién manda aquí”, a quién dirige o quién impone el ritmo de una situación determinada. En el caso de la cueca el ritmo lo impone el pandero, que suele tocarse mezclando un dibujo de semicorcheas de 6/8 con un trino. Este trino es una “vibración” producto del arrastre del dedo pulgar sobre el cuero del pandero, que genera un sonido oscilatorio y estridente característico del género. Aunque no existe un solo modelo de toque de pandero, es posible graficar su toque típico del siguiente modo:

Toque de pandero



Ejemplo 9

Toque de pandero de la cueca urbana
con trino característico en el tiempo débil

El hecho de que el acompañamiento de la cueca se haga con instrumentos (pandero, tañador) o con objetos (mesas, tarros, platos, cucharas) es de suma importancia para las audiencias. Todos son de pequeña dimensión (portables), bajo precio y se consiguen fácilmente con lauderos o luthiers que publicitan sus instrumentos en los cuecazos, en Cuecachilena.cl o en internet. Gracias a estos instrumentos portables quienes asisten a los cuecazos pueden participar de la performance no sólo bailando sino también tocando desde sus mesas o mientras bailan. Muchas de las personas que asisten a estos encuentros suelen ir con panderos o repiquetear sobre las mesas en un claro signo de participación. A través de gestos como éstos se crean o renuevan las redes sociales construidas sobre los lazos débiles (Granovetter, 1983) y se fomenta la participación e integración entre los asistentes a través de la música (Turino, 2008: 32-33). Como en otros casos aquí los aspectos performáticos también conllevan elementos performativos.

En mi propia experiencia de trabajo de campo tocar pandero fue el primer paso para integrarme a las audiencias de la cueca. Varias veces recibí “lecciones de pandero” de miembros de la escena o músicos amateurs en las que me instruían para tocar según la “tradición”, indicándome la posición del dedo y el modo de hacer el trino. Este era un acto generoso de socialización de conocimientos que permitía la multiplicación de los panderistas de forma natural y me hacía pensar que “cualquier podía tocar pandero”,

como si fuera una forma espontánea de integración por parte de personas que no necesariamente tenían conocimientos musicales. La percusión de la cueca urbana, en este sentido, es uno de los aspectos performativos que muestra qué “hace la gente” cuando la música suena dentro o fuera del escenario (Madrid, 2009), especialmente en el caso de los que no pertenecen a grupos musicales. De acuerdo a la información que he recabado para esta investigación este es uno de los factores que explica el éxito social de la cueca urbana en el período de 2000 a 2010, aspecto ciertamente sustentado en la regularidad de los cuecazos y la creación de redes humanas y virtuales señaladas en los capítulos 2, 3 y 4.

La inclusión de los nuevos instrumentos en la escena de la cueca produce una transformación del género hacia la “música popular” y desarrolla idiomáticamente la performance. Instrumentos como la batería, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el teclado, le dan un sonido más próximo a la “música popular urbana” en el sentido de mezclar elementos tradicionales y urbanos y contar con una mediación de la tecnología (González, 2008; Frith, 1988). Como señala el músico Daniel Muñoz, líder de la banda Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna, “lo popular es algo que el pueblo adopta e incorpora, y le va poniendo su sello [...] el chileno se apodera de la comida o tradiciones de otras partes y las transforma y las hace suya, como chilena todo. Eso también pasó con la cueca”³⁷. Así los músicos van desarrollando un lenguaje idiomático a lo largo del tiempo sobre todo gracias a las introducciones de las cuecas, donde pueden mostrar sus habilidades. Recordemos que todas las cuecas poseen una introducción instrumental que se hace antes de que empiece el canto, por lo que sirve de preparación para que las parejas salgan a bailar y se paseen por la pista. La duración de esta introducción es similar o superior a la de la cueca bailada, así que en tiempo real constituyen casi la mitad del total del tiempo que los músicos interpretan.

En la introducción los músicos ejecutan ciertos esquemas melódicos que son performados de acuerdo a las habilidades de cada uno (sin excluir la improvisación). Los instrumentos solistas suelen ser la guitarra (acústica o eléctrica), el acordeón y el piano, aunque en la variante de fusión aparecen a veces la trompeta, el clarinete, el

³⁷ Jaque, J.M., M. Stipicic, C. Pérez, C. Alonso y A. Bulnes. 2014. "22 razones personales para querer este país". *La Tercera on line*, 13 de septiembre.

violín y la flauta, entre otros, especialmente cuando es en vivo³⁸. En un grado mucho menor, participa también la percusión como elemento de contraste con las cuerdas.

El desarrollo idiomático de los instrumentistas a través de la cueca es un aspecto importante de la escena³⁹. Puesto que la cueca posee una estructura armónica que gira en torno a los grados I, IV y V con sus relativas y dominantes, la improvisación suele hacerse sobre uno o dos tonos solamente con la destreza melódica y rítmica que tengan los intérpretes. La introducción de la cueca, en este sentido, es un espacio de improvisación que ha conducido a la aparición de músicos especialistas en todos los instrumentos de acompañamiento (y variantes) de la cueca urbana⁴⁰. Los músicos de tercera y cuarta generación –comúnmente– tienden a especializarse en un sólo instrumento, mientras que los de la primera y segunda suelen tocar varios instrumentos, como lo hacían los viejos cultores. Cabe destacar que la variante chilenera suele utilizar piano vertical en su cuecazos, no pianos eléctricos (teclados). Este aspecto constituye un sello característico de esta variante que obliga a los músicos y productores a buscar lugares donde haya pianos “auténticos” como en efecto ocurre en el Club Social y Deportivo Comercio Atlético (Imagen 30), el Huaso Enrique (en sus inicios) y La Posada del Corregidor.



Imagen 30
Presencia del piano vertical en cuecazo de Los Chinganeros
y Las Niñas, Club Social y Deportivo Comercio Atlético, 1 de mayo de 2009

³⁸ Por ejemplo, la trompeta en “Fin” en *En el Bar de Verónica* (2009) de Las Capitalinas y “Rosa y Clavel” en *El Ángel de la Cueva* (2007) de Mario Rojas and The Flaiting Project; el clarinete en “A Hernán Núñez” en *Pa cantar cueca chilena* (2008), de Héctor Pavez Pizarro, entre otros.

³⁹ Entiendo por idiomaticidad la utilización o desarrollo de recursos técnicos de un instrumento, incluyendo sus cualidades organológicas puestas al servicio de una música específica (Spencer, 2000).

⁴⁰ Es el caso de Daniel Sánchez e Ignacio Hernández (acordeón), Inti González (piano y acordeón), Juan Pablo Villanueva (guitarra eléctrica), Diego Cabello (guitarra acústica) e Iván Ángel (batería), entre otros.

El hecho de que la cueca permita el desarrollo idiomático de instrumentos como el acordeón, el piano, la percusión o la guitarra, no es un fenómeno nuevo. Como revisamos en los capítulos precedentes, músicos urbanos de antaño como Segundo ‘Guatón’ Zamora (acordeón piano), Raúl ‘Perico’ Lizama (piano), Mario Catalán (percusión), Carlos Navarro (acordeón de botones), Rafael ‘Rabanito’ Berríos (acordeón piano) e incluso otros músicos acompañantes de cueca, como Hernán Bahamondes (acordeón), Rafael Traslaviña (piano) o Humberto Campos (guitarra), desarrollaron sus instrumentos haciendo un aporte como arregladores e improvisadores, no sólo como autores de cueca o cantores. En este sentido, muchos músicos actuales de la escena siguen el estilo performático de estos instrumentistas, tomando elementos que luego desarrollan por su propia cuenta. Víctor Hugo Campusano, de Altamar, señala que tenía como ejemplo a Rabanito y a Hernán Bahamondes (“el rey de la tonada”)⁴¹ y Carlos Navarro (ibíd.) dice que en los años 50 y 60 había buenos guitarristas que ejercieron influencia en otros músicos, como el guitarrista Humberto Campos, que grabara con una amplia gama de músicos y apareciera en varios discos de cueca urbana (Valdebenito, 2012).

Hay una gran cantidad de intérpretes que desarrollaron habilidades en sus respectivos instrumentos pero no han sido investigados y viven únicamente en la memoria de los cultores. Como señalé en los capítulos anteriores, el recuerdo de estos músicos es un aspecto fundamental de la cueca urbana pues se les considera buenos e incluso ‘grandes’ instrumentistas que no dejaron registro a pesar de haber contribuido al desarrollo idiomático del género. En las entrevistas que tuve con los cultores surgieron más de 50 nombres de músicos que mis entrevistados consideraron “debían recordarse” para la historia de la cueca. En mi conversación con Carlos Navarro, por ejemplo, me mencionó los guitarristas que recordaba con claridad de su época de intérprete. Si bien Navarro no menciona el aporte que éstos hicieron en particular, su recuerdo es un ejemplo del desarrollo que tuvo la cueca urbana fuera de la industria discográfica (idiomáticamente) hace más de medio siglo. Me permito ofrecer un fragmento de esta conversación, donde interviene su esposa, la señora Inés (I):

⁴¹ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

CS: ¿Y recuerda usted nombres de guitarristas que los hayan acompañado? [...]

CN: Claro, sí. Había un guitarrista que los acompañaba mucho a ellos, que era, le decían *El Loco Quijada*, Gustavo Quijada, se llamaba, le decían *El Loco Quijada*.

CS: ¿Él era de Santiago?

CN: De Santiago, vivía por allá para la población Los Nogales. Ese era muy bien guitarrista, pa las cuecas era especial, muy bueno. Otro muy bueno fue Humberto Campos, bueno, ése fue la primera guitarra que hubo en esos años para las grabaciones, para todo.

CS: ¿Y por qué era bueno?, la gente siempre me dice que era bueno.

CN: Humberto Campos era bueno porque nació bueno. De muy niño empezó a frecuentar la guitarra y empezó a frecuentar el folclore neto de Chile, por eso que él después hicieron un conjunto de guitarristas con el *Negro Sánchez*, el *Negro Castillo* [...] El *Negro Castillo* era un mapuche pero muy bueno para la guitarra. Blas Sánchez, muy bueno también y Humberto les hacía los arreglos así con segunda y tercera voz en guitarra [...].

CS: ¿Sólo guitarras?.

CN: En solos de guitarras. Tienen también ellos por ahí, hicieron grabaciones de solos de guitarra, música chilena, muy bueno; Castillo también.

I: Eso le iba a decirle yo, Castillito.

CN: Castillito, claro.

I: Acompañó tanto [...] ¿Ese es el que nos acompañaba en el conjunto cuando estuvieron en la radio?

CN: No. Había otro muy bueno...

CS: ¿Pero Castillito tocaba guitarra?

CN: Sí, guitarra. Vives también, los Hermanos Vives eran también muy buenos, Los Vives... [piensa] Había otros muy buenos, también, el Chico... el Lolo Roso, otro petiso muy bueno pa la guitarra. Habían muchos guitarristas [enfatisa].

Carlos Navarro, Maule, 24 de Junio de 2009

El ejemplo de estos músicos de antaño (conocidos o poco conocidos) muestra que el desarrollo instrumental de la cueca urbana es un fenómeno anterior al período que estudia esta tesis. El impacto de su legado aún no ha sido estudiado, sin embargo, estos testimonios sugieren que los modos actuales de performar la cueca tienen en estos solistas un pasado idiomático que es necesario reconocer⁴². Una excepción a ello, no

⁴² Una de las consecuencias performativas de la aparición de especialistas instrumentales en la escena actual es la oferta de talleres iniciada en el segundo lustro de la década del 2000. Los talleres son clases colectivas donde se procuran sesiones de piano, acordeón, guitarra, baile y pandero “cuequeros”. Los

obstante, la constituye el trabajo musicológico que el guitarrista y musicólogo Mauricio Valdebenito ha realizado sobre el mencionado Humberto Campos (Valdebenito, 2012).

La suma de los cinco elementos que he mencionado -métrica, fraseo, ritmo, armonía e instrumentación- permite observar cómo es la performatividad de la cueca urbana. Si unimos todos estos aspectos en el mismo ejemplo que he venido dando -*Me gustan los Barrios Bravos*- podemos hacer una primera representación gráfica de una cueca urbana (véase Ejemplo 10)⁴³. El ejemplo que daré continuación muestra el acompañamiento armónico de la cueca (grados I, IV y V), la presencia del bajo (que marca los tiempos débiles) y el uso del *hocketing* o engarzamiento rítmico con los demás instrumentos (heterometría). Ofrece también un ejemplo de la percusión idiofónica (pandero) con su trino habitual -que guía a las parejas que bailan en la pista- mientras la textura característica de la cueca (voz, guitarra, bajo, pandero) se desenvuelve en torno a los motivos melódicos *a* y *b*. El ejemplo excluye la introducción y abarca solo los primeros ocho compases de la cueca pues en ellos se desarrollan todas las variables fundamentales de ésta. Asimismo, no contempla más voces que la principal pues de ello hablaré en el capítulo siguiente.

talleres más conocidos son los desarrollados en *La Casa de la Cueca* -ya mencionados en el capítulo 3- donde se enseña entre 2009 y 2010 baile, canto, teoría musical y percusión aplicados a la cueca, además de cursos de comida criolla chilena. Después del año 2010 algunos de estos talleres comienzan a ser financiados por el Estado, como el “Taller de Confección de Panderos” realizado por el músico porteño Elías Zamora en el Espacio Santa Ana, Cerro Cordillera de Valparaíso (desde el 15 de junio al 31 de agosto de 2013). En los años posteriores al bicentenario se van haciendo cada vez más específicos, ofreciendo sesiones de luthería para confección de panderos o talleres para aprender “ritmo cuequero” de manera acorde con la “tradición del roto chileno”. Muchos de ellos se dan fuera del ámbito de las instituciones culturales locales (municipalidades, fundaciones, corporaciones) y los ofrecen familias o músicos de la escena.

Para más información general sobre “talleres de cueca” véase el sitio en Facebook *Talleres Cuequeros*. En <https://www.facebook.com/taller.cuequeros>. Acceso: 7 de marzo de 2014. Para casos específicos, véase por ejemplo el Taller “El Pulso Interno de la Cueca. Taller de Rítmica Cuequera” dictado por el músico de La Gallera Fernando Barrios Iturra en la Casa Huemul, desde abril de 2014. En <http://www.cuecachilena.cl/taller-de-ritmica-cuequera-por-fernando-barrios/> [Acceso: 3 de abril de 2014].

⁴³ Escúchese la pista 6 del CD anexo.

Me gustan los Barrios Bravos

Hernán Núñez (1968)
Los Chileneros - *La Cueva Brava*

Melodía

a

b

Acordes
Guitarra

G D D G G D D G

Acompañamiento

Pandero

The musical score is arranged in four staves. The first staff, 'Melodía', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains two phrases, 'a' and 'b', each spanning two measures. The second staff, 'Acordes Guitarra', shows the harmonic accompaniment with chords G, D, D, G, G, D, D, and G. The third staff, 'Acompañamiento', is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, showing a rhythmic pattern. The fourth staff, 'Pandero', is in treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern with accents and trills.

Ejemplo 10

Melodía, acompañamiento armónico, bajo y percusión (pandero) de la cueca
“Me gustan los barrios bravos” de Hernán Núñez (1968), en versión de Los Chileneros
(Correspondiente a los segundos 0:33-0:44 de la pista 6 del CD Anexo)

A los cinco elementos mencionados se agregan dos rasgos de interpretación musical que constituyen una parte fundamental de la performance de la cueca urbana: el baile y la puesta en escena. Si bien estos aspectos no son parte cardinal de la “estructura” de la cueca (puede haber cueca urbana sin baile y sin una puesta en escena en particular), son elementos fuertemente presentes en la escena actual que contribuyen al carácter participativo de la “tradición” de la cueca urbana.

f. Baile

Desde el punto de vista coreográfico, la cueca urbana es un baile de pareja independiente y suelto que se realiza en un espacio circular. La danza se inicia con una introducción instrumental que sirve de ‘llamado’ a los bailarines que representan con sus movimientos una persecución amorosa en una circunferencia imaginaria. Cada uno de los bailarines usa un pañuelo para aumentar el carácter expresivo del movimiento. Mientras el público *anima* el baile con palmas y gritos, la pareja baila haciendo tres tipos de pasos donde arrastra o golpea el pie en el suelo (*valseado*, *escobillado* y *zapateado*) y se desplaza en semicírculos llamados *medias lunas*. Estos desplazamientos suelen ser pícaros a “apicararse” –usando la expresión de Carlos Vega (1956: 158)- mediante los movimientos que cada bailarín o bailarina hace con su pañuelo, imprimiéndole así su ‘sello personal’ al bailar. Las parejas completan un total de cuatro giros o vueltas en 180 o 360 grados⁴⁴. El baile de la cueca, en este sentido, es un baile gestual donde la proxémica, el movimiento y la sensualidad son importantes para representar la “conquista amorosa”. Cada cueca bailada es llamada “pie” y posee una duración inferior a los 100 segundos, por lo que suele bailarse de a tres cuecas seguidas (“tres pies”) situación que recibe el nombre de “pata”. Las “patas” de cueca permiten que las parejas se mantengan en la pista por más de 5 minutos⁴⁵.

El baile es el aspecto performático más próximo a las audiencias y el que más consecuencias performativas posee para el género. El principio tácito que opera entre

⁴⁴ En la literatura sobre cueca chilena suele hablarse de ‘tres vueltas’ en total, sumando sus mitades o *medias lunas*. Aquí considero estas vueltas como cuatro sin importar si son completas o medias lunas (180 grados).

⁴⁵ Para ver el baile de la cueca urbana en un contexto espontáneo véanse las pistas 22 (baile de pareja) y 23-24 (baile de varias parejas) del CD Anexo. Para ver un baile de cueca huasa en el contexto de un campeonato véase la pista 25.

las audiencias y los músicos es que “cualquier persona puede bailar” por lo que no hay movimientos errados o equivocados. Lo único que se les exige a los bailarines es que den las cuatro vueltas correspondientes. Este principio flexible genera comodidad entre los asistentes porque todos aprenden mirando a otros (o asistiendo a talleres de baile y luego practicando en los cuecazos). También es una manera de diferenciarse de los campeonatos de cueca que revisamos en el capítulo 1, donde se compite frente a un jurado que decide quién baila “mejor” en base a criterios preestablecidos. Mi propia experiencia como bailarín me permitió notar que a través del baile se da una integración plena de las personas interesadas en la cueca; no hay discriminación de ningún tipo entre los que saben o no saben bailar pues no hay jerarquías para el baile y prácticamente no existe el “virtuosismo”. Lo que existe son muchos estilos “personales” de baile que no son idénticos y poseen distintos grados de expresividad que se reflejan en el uso de pies y manos al momento de bailar. Esto no significa que no haya imitación sino que el principio que gobierna el movimiento coreográfico no está preestablecido.

El baile favorece la “tradición participativa” y es un elemento de cohesión para las audiencias. El “tipo” de sonido de la performance promueve o “inspira” la participación y el compromiso colectivo realzando los vínculos sociales entre los asistentes (Turino, 2008: 28-29, 36). El estilo participativo “funciona para motivar a la gente a sumarse [a la “tradición”], por lo que el tipo de interpretación musical tiene la función de crear un sentido especial de sincronía social, unión e identidad” (Turino, 2008: 48). Por eso las tradiciones participativas “son más democráticas, menos competitivas y menos jerárquicas” y suelen ser importantes para quienes participan en ellas (Turino, 2008: 35). Como expliqué al hablar de mi etapa de ‘bailarín’, el bailar me permitió darme cuenta de la enorme importancia que tiene saber los pasos de la cueca en el ambiente pues la escena de la cueca urbana es “bailable”. El baile sirve para integrarse con las audiencias y crear redes sociales pero también para estar en contacto con los músicos que están en el escenario. Extrapolando las palabras de Turino (2008: 28-29, 42), desde el punto de vista proxémico el baile es una sincronización social de gestos y movimientos del cuerpo que produce confort, atrayendo a las audiencias. Muchos de los músicos invitan a la gente a bailar, se pasan del escenario a las mesas y comparten con los asistentes o los saludan desde el micrófono, generando una sensación de “comunidad” que crea un contexto de participación. En mi caso vine a notar esta sensación sólo cuando comencé a tocar cueca urbana en vivo (desde 2012) al darme

cuenta que algunas parejas bailaban enfrente de los músicos disfrutando el sentimiento de participación colectiva que genera la performance.

Un aspecto importante de esta participación es el rol de la mujer en el baile y el canto. Como he explicado en otro lugar (Spencer, 2011), este rol se relaciona con la mayor integración de la mujer a la sociedad chilena después de la dictadura. En efecto, durante la etapa postpinochetista surge una preocupación por los temas “postergados” del autoritarismo –como derechos humanos, crecimiento económico ‘equitativo’, movilidad social y creación de políticas culturales- con especial atención a la presencia de la mujer. Aunque esta integración es gradual y en ningún modo definitiva, desde los años 90 el segmento femenino accede de modo más amplio a la educación universitaria y se integra vigorosamente al consumo cultural (SERNAM, 2004: 26 y CNCA, 2007) provocando cambios en los perfiles de los programas culturales, los sistemas de distribución de becas y la asistencia a conciertos. En esta época aumenta además “la jefatura femenina de hogares biparentales”, descende la tasa de fecundidad, aumenta la esperanza de vida (SERNAM, 2004) y la mujer se incorpora paulatinamente al mercado laboral (Spencer, 2011).

La integración de la mujer a la cultura se observa también en la cueca, donde comienza a participar en el baile y el canto a pesar del carácter masculino de la “tradición” de la cueca urbana. El efecto de esta participación es la horizontalidad o mayor igualdad de las relaciones de género, fenómeno que abre una etapa que he llamado de “externalización de la subjetividad femenina en la escena musical de la capital” pues produce una transformación estética y performativa del género (Spencer, 2011, “Resumen”). La presencia de las mujeres cambia no sólo el vestuario sino también la escenografía, la luz (color) de las presentaciones en vivo y el estilo performativo de algunas grabaciones discográficas (Spencer, 2011, “Cuerpo y Performance”). También influye en el baile, donde aparecen nuevos pasos coreográficos y transforma la actitud “pasiva” de la mujer tradicional (que espera la “conquista amorosa” del varón) que es dejada de lado por un modo de bailar propositivo y activo⁴⁶. La irrupción de los

⁴⁶ Sobre la presencia de las mujeres cuequeras véanse las siguientes notas de prensa: David Ponce, "Cuatro Pecadoras Capitalinas". *El Mercurio on line*, 21 de octubre de 2011; David Ponce, "Cueca con voz (y coros) de mujer", en *Mus*, 2007. <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=29>; David Ponce, "Cueca niña y añiñada", *El Mercurio on line*, 15 de agosto de 2007; Michelle Bolomey, "Las Torcazas: Cuequeras estilosas", en *Mus*, 18 de abril de 2008. <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=29>; Sin Autor/a. "Cumbia

conjuntos femeninos de cueca urbana viene a “tensionar el canon legitimado de tradición asentado sobre preceptos masculinos” por medio de una crítica a la dominación que éstos establecían (Spencer, 2011, “Resumen”).

g. Puesta en escena

Un último aspecto a considerar en la performance de la cueca urbana es la puesta en escena, que suele ser sobria. En general, los conjuntos cantan de modo continuado el repertorio de la cueca urbana adoptando una posición lineal en el escenario, con pocos elementos teatrales (escenografías, vestuario especial, telones y otros) y escaso uso del cuerpo. Sin embargo, la mayor parte de los conjuntos recita versos de cueca, dice refranes, dichos populares o expresa ideas durante sus presentaciones. Así la sobriedad performática de los cuecazos se suple con discursos que refuerzan la narrativa de la “tradición” y forman parte de la performance de la memoria, especialmente en el caso de la cueca chilenera, donde son más frecuentes.

El vestuario de los grupos suele ser semi-formal o informal (Imagen 31). La cueca urbana se diferencia de la cueca campesina en este aspecto porque no usa trajes típicos folclóricos de huaso o china, sino ropas que muestran el vestir propio de la “vida cotidiana”. Este tipo de vestimenta, sin embargo, varía de grupo en grupo por lo que no puede decirse que ésta sea “uniforme” para toda la escena.



Imagen 31
Grupo Altamar en el Restaurant El Huaso Enrique (31 de octubre de 2008) tocando con vestimenta semi-formal. En el centro se aprecia a Víctor Hugo Campusano (acordeón), director del conjunto

pop y cueca fusión contra el termómetro bajo cero". *El Mercurio on line*, 23 de julio de 2009; y Sin Autor/a. "Tres gracias tiene la cueca". *El Mercurio on line*, 29 de junio de 2010.

Una excepción al carácter sobrio de la puesta en escena es el grupo Los Trukeros (Imagen 27). Este conjunto integra elementos del teatro callejero y popular heredado del director de teatro Andrés Pérez, que propone una fusión de elementos de la cultura popular y la música en el escenario⁴⁷. Para conseguir este objetivo introducen diálogos, instrumentos, escenografías y recitaciones con vestuarios coloridos que representan a personajes del mundo popular que se confunden con sus propias biografías. Por eso el grupo se compone de actores, músicos y elementos del circo chileno como trapeceistas, maromeros y actores de revista general. Todo ello lo convierte en el conjunto de mayor proyección escénica y, como muchos cultores señalan, el que ha tenido más éxito fuera del ámbito capitalino.

3. Tabla resumen

A continuación expongo de forma gráfica una tabla de resumen con los siete rasgos performáticos de la cueca a los que me he referido. La tabla contiene el detalle de los siete elementos analizados (ubicados en la columna “aspectos performáticos”) e incluye los rasgos performativos asociados a sus prácticas musicales o sus consecuencias performativas (ubicados en la columna “aspectos performativos”).

⁴⁷ El disco que muestra la relación de este conjunto con el circo es Maromero (2011). Más información sobre la relación con este arte popular en "Tres tercios...", Op. Cit.

Tabla 4: Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010)

	Característica	Aspectos performativos	Aspectos performativos
1.	Estructura métrica	<p>El texto “inicial” se compone de 14 versos distribuidos en una cuarteta (4), dos seguidillas (8) y un remate (2).</p> <p>Al cantarse estos versos se convierten en 18 versos (véase Tabla 3).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A pesar de que la base literaria de la cueca deja un escaso margen a la innovación, los cultores estudian y practican la estructura métrica fuera del escenario para dominarla y perfeccionarla debido a su dificultad. • Esto es válido para los cuatro elementos agregados al texto inicial: <i>muletillas</i> (anteriores o posteriores), <i>anticipaciones</i>, <i>repeticiones</i> y <i>animaciones</i>. El uso de estos elementos exige conocimientos de la “tradición”, particularmente en el caso de la muletilla, que constituye una forma de mensaje paralelo al del texto “inicial” de la cueca e implica habilidades performativas. • Mayor presencia de patrones afines a los temas más comunes de la cueca urbana: patria, amor, cueca/tradición, historia/actualidad y ciudad/urbano.
2.	Estructura fraseológica	<p>Forma melódica mono periódica de doble consecuente (<i>abb abb abb ab a</i>) a partir de la cual se estructura la melodía, las repeticiones de los versos y las muletillas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Los grupos de cueca diversifican el fraseo tradicional de la cueca usando saltos interválicos nuevos o un ámbito melódico igual o superior a la octava (en los motivos <i>a</i> y <i>b</i> que configuran la frase de ocho compases de la cueca). • El fraseo se ve transformado por la mezcla con otros géneros musicales (propio de las variantes de fusión o solista) generando mayores libertades rítmicas y melódicas dentro de los modelos métricos del género (innovación). • Los modos de aprendizaje y las experiencias previas de los cultores jóvenes influyen en la composición, haciendo que ésta se flexibilice y al mismo tiempo se hagan más personal o “biográfica”. • Aparición de músicos con alto nivel de especialización (instrumentistas y arregladores).
3.	Estructura rítmica	<p>Superposición de 6/8 y 3/4 (heterometría) que genera hemiolas (relación 2 a 3).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Utilización del <i>hocketing</i>, engarzamiento o alternancia rítmica entre el bajo y la melodía (tocada por varios músicos). • La saturación en la intensidad del sonido (volumen) y la ausencia de tiempos de silencio se traducen en una “densidad de la participación musical” que favorece el ambiente climático y festivo para el baile y la performance instrumental. • La heterometría ofrece posibilidades de improvisación en los diferentes instrumentos que favorece su papel protagonista en el conjunto. • Importancia de la batería como resumen de la heterometría de la cueca. • Uso “social” del ritmo: audiencias exigen un pulso que permita bailar y no esté más allá de los “límites” de la tradición. Negociación entre los músicos y las audiencias.
4.	Armonía	<p>Armonía funcional de grados I, IV, V y V del V de la tonalidad. Uso común de acordes relativos (con sus dominantes) y acordes de paso, disminuidos y aumentados. Presencia del “nexo cromático”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Mayor desarrollo armónico por medio del aumento de notas agregadas y acordes de paso, acordes disminuidos y acordes aumentados. • Expansión del repertorio hacia los tonos menores (variante romántica y de fusión) y diversificación de los arreglos vocales e instrumentales a más de 2 voces, especialmente en las variantes de fusión y romántica. Expansión de las tonalidades típicas de la cueca hacia otros modos mayores y menores (Si bemol, Mi bemol, Si mayor, Sol menor y Do# menor, entre otras). • Cambio de modalidad de los ensayos de los grupos y mayor preparación en casa. Estudios de música necesarios para lograr ciertos arreglos de mayor complejidad y conseguir un sello personal (idiomático) en la interpretación de cada instrumento. • Desarrollo de rasgos propios de cada grupo a través de las introducciones y uso de sonidos electrónicos, recitaciones, cambios de ritmo y género en las variantes de autor y fusión.

Tabla 4: Performatividad y performatividad en la cueca urbana (1990-2010) – continuación

	Característica	Aspectos performativos	Aspectos performativos
5.	Instrumentación	Instrumental característico de la cueca urbana: piano/teclado, contrabajo/bajo eléctrico, guitarra(s), pandero/tañador y batería, a los cuales se agrega a veces el acordeón. Es decir, es una combinación de instrumentos armónicos con idiófonos y voces.	<ul style="list-style-type: none"> Comienzan a integrarse nuevos músicos con habilidades en otros instrumentos, ya sea de percusión (cajón peruano, congas, cucharas, güiro y algunos idiófonos), de cuerda o arco (violín, charango), viento madera (quena, trompeta, flauta travesa, saxofón, clarinete) o fusión rock (guitarra eléctrica, batería completa). Los instrumentos de percusión como el pandero, los platos o el tañador -de fácil portabilidad y bajo precio- permiten una mayor participación de las audiencias, fortaleciendo los “lazos débiles” y las redes sociales y acercando la “tradición” de la cueca urbana a la “música popular”. El vínculo con la “música popular” atrae a músicos sin formación de conservatorio y conecta el género con los medios de comunicación. Las introducciones instrumentales permiten que las parejas salgan a la pista mientras los que tocan los instrumentos armónicos muestran sus habilidades en cada instrumento (acordeón, guitarra, piano o arpa). Los instrumentistas mejor preparados o más creativos desarrollan el género idiomáticamente por medio de la improvisación pudiendo llegar al virtuosismo como ocurre en el caso del acordeón, la guitarra o el piano. Búsqueda de lugares con piano vertical para darle a los cuecazos un sabor “auténtico”. Aparición, desde el segundo lustro del 2000, de talleres de cueca para instrumentos. Esto contribuye a desarrollar más aún el lenguaje de cada instrumento y a acrecentar la tradición instrumental de la cueca que, no obstante, es anterior a esta escena musical. La profundización del lenguaje idiomático de los instrumentos permite el desarrollo y diferenciación de las variantes y, con ello, una mayor diferenciación de las audiencias.
6.	Baile	Baile de pareja independiente y suelta que desarrolla una coreografía de cuatro vueltas utilizando tres tipos de pasos (<i>valseado</i> , <i>escobillado</i> y <i>zapateado</i>) y desplazándose en semicírculos y círculos (<i>medialunas</i>).	<ul style="list-style-type: none"> El baile es un aspecto performativo e integrador que promueve la cohesión de las audiencias y las insta a participar. La inexistencia de discriminación o restricciones importantes para aprender a bailar (“cualquiera puede bailar”) expande la cueca urbana fuera de los espacios donde ésta se baila. Esto flexibiliza su estructura coreográfica y le permite diferenciarse de la cueca (huasa) de competencia, que posee esquemas preestablecidos. La cueca se vuelve así más ‘democrática, menos competitiva y no jerárquica’. Cambio de rol en el baile de la mujer provoca una nueva proxémica en la que gestualidad, movimiento y sensualidad se vuelven relevantes para la representación de la “conquista amorosa” de la cueca. La participación femenina cuestiona el carácter masculino de la tradición y genera mayor igualdad en las relaciones de género ‘horizontalizando’ la “tradición” (Spencer, 2011).
7.	Puesta en escena	Performance sobria basada en el repertorio y no en efectos especiales. Poco uso del cuerpo (masculino) y tendencia a la recitación de versos o discursos. Uso de “vestuario” semi-formal o informal.	<ul style="list-style-type: none"> Puesta en escena “discursiva” exige el aprendizaje o estudio de los textos y su declamación. La “performance de la memoria” de la narrativa de la cueca levanta la figura del roto, historiza las letras y conecta la cueca con la cultura popular. El “vestuario” de los músicos no es específico y más bien intenta reflejar la vida cotidiana de los conjuntos. Los Trukeros: caso excepcional de teatralidad e integración de elementos de la cultura popular, la cueca y el circo.

4. *Palabras finales*

En este capítulo he aplicado el concepto de *performance* a la cueca entendiéndolo como un fenómeno compuesto de dos elementos que operan simultáneamente: los rasgos “performáticos” (teatrales, interpretativos) y los aspectos “performativos” (sociales, relacionales). El análisis muestra que los elementos performáticos definen los límites formales de la cueca urbana y poseen consecuencias performativas para la escena musical, es decir, que la actividad musical no está desconectada de la vida de los músicos y audiencias “más allá del escenario”. Por el contrario, cada elemento de la práctica musical de la cueca urbana tiene consecuencias sociales que están poco o muy vinculadas a dicha práctica, formando un complejo performativo que define la naturaleza sonora y práctica social de este género.

El análisis de los siete rasgos mencionados –métrica, fraseo, ritmo, armonía, instrumentación, baile y puesta en escena- demuestra que constituyen un capital cultural que forma parte de los músicos y, en muchos casos, de las audiencias de la cueca. Esto se aprecia en los conocimientos que poseen los cultores jóvenes acerca de la “base sonora” de la misma (textos, melodías, ritmos) pero también en el desarrollo de lenguajes instrumentales (en los solistas), en las competencias técnicas para hacer arreglos musicales (compositores) y en las formas de creatividad asociadas a la vida social. Este último es un aspecto que los cultores comparten con las audiencias como se ve en la aplicación de nuevas coreografías, el vestuario semi-formal o el uso de escenografías, entre otros aspectos que los músicos promueven. La performance de la cueca urbana, por tanto, puede entenderse como un capital que permite materializar los conocimientos, prácticas y repertorio de la “tradición” uniendo la dimensión social de la cueca con su dimensión sonora.

La naturaleza sociomusical de la cueca urbana es un aspecto que ha sido poco o nada atendido por los “estudios de cueca chilena” que han centrado su análisis casi exclusivamente en la “base sonora” de la cueca. Por medio de la distinción entre performaticidad y performatividad, esta tesis desea contribuir con un enfoque interdisciplinario que no separe la música de las personas ni la música de los lugares y contextos donde se hace. De esta manera se puede entender cómo la música ayuda a

formar procesos sociales e históricos y cómo ciertos estilos musicales constituyen mapas de significado que representan la vida y contradicciones de las comunidades donde se despliegan (Waterman, 1990: 6, 9).

Capítulo 6

El canto a la rueda y su influencia en la escena de la cueca urbana

Dicen que se juntó el lote
qué lindo estarán cantando
y al medio de los cantores
sólo yo estaré faltando.

Dónde estará ese gallo
que ya no canta
o será que estará malo
de la garganta

De la garganta, si
soy chinganero
y como en la chingana
toco el pandero.

Vámonos de parranda
como Dios manda.

“Dicen que se juntó el lote”
Chilena o Cueca
tradicional (1994), N°390

El *canto a la rueda* es el estilo performativo característico de la cueca urbana. Se trata de una práctica musical engloba una técnica vocal en la que se “educa” la voz para la interpretación de la “tradición” de modo colectivo (performatividad). En tanto práctica social implica el cumplimiento de ciertas normas sociales y la práctica regular para la adquisición de las competencias musicales para el canto, comúnmente fuera del escenario (performatividad). La “rueda”, como se le llama a veces, es un espacio de socialización comúnmente cerrado –sólo para conocedores- cuyo aprendizaje se produce fuera del ámbito de la instrucción formal. Es una reunión íntima o encuentro semipúblico donde los cantores despliegan sus habilidades sobre la “base sonora” de la cueca y sus aspectos interpretativos, por lo que la participación en ella no es inmediata o automática. Desde ambos puntos de vista, musical y etnomusicológico, el canto a la rueda es el aspecto más importante y específico de la cueca urbana y es en la variante chilenera donde adquiere mayor complejidad, solemnidad y compromiso por parte de los músicos¹.

¹ El término “canto a la rueda” no es sinónimo de “cueca urbana”. La “cueca urbana” es una práctica social de canto y baile que pertenece a la cultura popular urbana de Santiago y Valparaíso, mientras que el

Existe poca documentación sobre el canto a la rueda. Los testimonios de cultores nacidos entre 1920 a 1940 que fueron miembros de Los Chileneros (Carlos Navarro, Nano Núñez y Baucha Araneda) sugieren que fue practicado desde la primera mitad del siglo XX, especialmente en el segundo tercio del mismo. Posteriormente, durante las décadas de la dictadura en 1970 y 1980 se pierde su rastro para ser tímidamente recuperado en los años 90 y establecerse de modo irregular durante el primer lustro de la década del 2000. En la segunda mitad de esta década comienza a aparecer en la prensa y a desarrollarse de manera pública hasta encontrar reconocimiento entre músicos y audiencias.

Durante este período el canto a la rueda también se diversifica: a medida que avanza la década del 2000 podemos distinguir un canto a la rueda “histórico” practicado por viejos cultores y a veces compartido con las generaciones actuales (que usualmente no tiene instrumentos) y otro nuevo o “contemporáneo” que se hace entre los jóvenes y que casi siempre lleva instrumentos. Este último es practicado por los cultores nóveles de manera íntima o pública pudiendo ser “tradicional” (apegado al canto “histórico”) o “escénico” (regido por modificaciones hechas para su performance en el “escenario”). Al llegar el bicentenario de la República en 2010 el canto a la rueda está ya establecido como una práctica regular de canto y baile en algunos puntos de Santiago. Una vez pasado éste, se expande a otras zonas del país como Concepción.

En este capítulo ofrezco una breve historia del canto a la rueda y explico el modo en que actualmente se performa. A pesar de la escasa información existente, en la primera parte intento reconstruir los momentos claves de su historia a partir de testimonios orales diferenciando entre el canto a la rueda “histórico” y el “contemporáneo” ya señalados. Complemento estos testimonios con las enseñanzas que pueden extraerse del libro *Chilena o Cueca tradicional* (Claro et al, 1994) cuya importancia es vital para la variante chilenera de la escena. Una vez explicados estos puntos, analizo un canto a la rueda “en vivo” del conjunto Los Chinganeros registrado durante mi trabajo de campo. El objetivo es explicar la manera en que funciona la rueda desde el punto de vista musical (performatividad) así como su carácter “participativo” dado por el sistema

canto a la rueda es un estilo performativo de canto colectivo que se hace en “lotes” y se sustenta en el canto, no en el baile.

rotación de voces que lo compone (performatividad). Para seguir esta sección es fundamental consultar los vídeos y audios adjuntos en el CD Anexo.

En la siguiente parte explico la influencia que la rueda ha tenido en la escena de la cueca urbana al hacerse más pública y escénica. Reviso la manera en que el canto a la rueda “histórico” ha influido en el canto “escénico” aportándole algunos elementos musicales importantes. A la inversa, analizo también la manera en que la escenificación de la rueda (*folclorización*) ha influenciado al canto “histórico” haciendo que se haga más escénico o bien que tenga menos presencia. Esta parte del capítulo es importante porque explica la forma “final” que adquiere el canto a la rueda como estilo performativo hacia el bicentenario especialmente entre la tercera (2007-2010) y cuarta generaciones (desde 2010), que se superponen a la primera (1997-2003) y segunda (2003-2007).

Quiero recalcar que este capítulo aborda los ejes centrales de mi investigación – “tradición” y performance- a través de un caso de estudio –la rueda- mostrando el modo en que se compenetran y despliegan en el espacio urbano santiaguino. Dado que la performance ya ha sido analizada en el capítulo anterior, no explicaré los conceptos musicales básicos asociados a ella para focalizarme en la forma en que se hace un canto a la rueda. Esto provocará la repetición de algunos conceptos –ahora en un nuevo contexto- lo que espero sirva para enfatizar la importancia del carácter colectivo de los “lotes” y la naturaleza social de este género musical.

1. Hacia una historia del canto a la rueda

No existen hasta ahora estudios históricos o musicológicos que intenten una historia del canto a la rueda en Chile. Esta falencia es atribuible al tardío interés de la musicología chilena por este tipo de fenómenos musicales y a la ausencia casi total de documentos musicales que permitan estudiar su performatividad y performatividad a través de casos concretos. Si bien existen algunos documentos que contienen información descriptiva o histórica sobre este modo de canto (AFOM 1995; Claro 1989; Castro 2010), el material más importante siguen siendo los testimonios orales de los viejos cultores de cueca urbana e, indirectamente, los estudios sobre prácticas vocales de canto pertenecientes a

la cultura popular². Los testimonios existentes señalan –como ya vimos– que el canto a la rueda se practicó desde la primera mitad del siglo XX en sitios de comercio y abasto de la capital, además de las casas de canto y prostíbulos donde la socialización ‘cara a cara’ permitía la mantención y reproducción del canto gritado (Cfr. Castro, 2010). La mayor parte de ellos, empero, se encuentra en entrevistas, documentales, tesis, publicaciones de revistas y diarios, e indirectamente en el libro *Chilena o Cueca tradicional* (Claro et al, 1994), donde el investigador Fernando González Marabolí describe y teoriza sobre el canto a la rueda en Chile apoyado por la revisión bibliográfica del musicólogo colonialista Samuel Claro³. La suma de todos estos materiales es, con todo, escasa.

Durante la revisión de fuentes de la primera mitad del siglo XX encontré pocas referencias al concepto de “canto a la rueda” o “rueda” en el sentido que he referido al inicio de este capítulo. Si bien la prensa menciona de vez en cuando las “ruedas” que se forman en torno a las parejas que bailan⁴, el concepto de rueda como estilo performativo no aparece mencionado en ellas. La primera referencia parece ser muy posterior y es producto de la publicación de un artículo general realizado por Julio Alegría en 1981. Alegría es miembro fundador del grupo de canto latinoamericano Aparcoa (1965-1977, 2006-hoy) que practicaba cuecas urbanas de modo paralelo a su estilo trovador asociado al movimiento la Nueva Canción Chilena. El interés de Alegría por este modo de cantar le lleva a participar de uno de los discos hechos por miembros de Los Chilenos (*Por los barrios bravos*, 1984), adquiriendo experiencia en el canto a la rueda. Según él, los músicos urbanos conocedores de la rueda “Más que juntarse a bailar, se juntan a competir en el canto. Competir en melodías y textos. Se forma una media rueda con no menos de cuatro cantores, de los cuales, cada uno canta una estrofa del texto” (Alegría, 1981: 127; Cfr. Alegría, 1985).

² Me refiero a los trabajos de Allende (1930 y 1938), Acevedo (1953), Uribe Echeverría (1962, 1974a y 1974b), Garrido (1979) y Pizarro (1987). Ninguno de estos, sin embargo, se adentra en el canto a la rueda.

³ Muñoz y Padilla publican en 2008 una revisión general de las ideas de este libro comentando de paso la escena de la cueca urbana. Este texto permite tener una visión actualizada de la actividad cuequera, pero ofrece una mirada sincrónica que generaliza la experiencia de esta cueca hacia el resto de las cuecas del país, no distingue entre variantes de cueca y no ofrece un enfoque definido con lo cual abandona la posibilidad de hacer una revisión crítica de las fuentes que comenta.

⁴ Las referencias más tempranas que he hallado son de 1905. Véase “Las fiestas de ayer. En Playa Ancha” (*El Mercurio*, 21 de septiembre, p. 6) y “El Dieciocho en la cárcel de Valparaíso” (ibíd.).

Posterior a este artículo aparecen otros textos significativos. Samuel Claro es el primero en describir histórica y musicológicamente este tipo de canto en sus artículos de 1982, 1986 y 1993, todos ellos una preparación para el libro *Chilena o Cueca tradicional*, cuya publicación en 1994 está documentada en la prensa nacional a través de diversas reseñas⁵. Otro documento que menciona el canto a la rueda es el escrito por Nano Núñez donde comenta las “ruedas” que se hacían en el Parque Cousiño de Santiago en la primera mitad del siglo XX -sin entrar en detalles- en una breve nota aparecida en la revista de orientación folclórica *El Arado* (Núñez, 1987). Casi una década después de estos documentos, alcanza mayor difusión gracias a la realización del documental *Bitácora de Los Chilenos* (1998) ya comentado. En todos estos materiales, debe decirse, hay menciones o explicaciones del concepto de “canto a la rueda” que en líneas generales son similares a lo expresado por Claro et al en 1994, donde éste se desarrolla con la mayor profundidad posible.

El concepto de “canto a la rueda” aparece casi siempre junto al de “lote”. Este último, sin embargo, parecer ser anterior al de “rueda” según lo muestra la “discografía histórica” del género. En la edición del disco *La Cueca Centrina* (1967), en efecto, el folclorista Héctor Pavez incluye una nota en la contratapa donde menciona el concepto de lote. Según él, los lotes están relacionados con el estilo del canto “gritado” propio de la rueda de cantores:

En el ambiente chilenero “o en las canchas” de la Vega, la Estación [Central], el Matadero, el cantor entra en una fiera lucha de perfección, por quien hace mejor las cosas, quién sabe mayor cantidad de versos y más melodías, quién “saca” más entonado y alto, intenso y rítmico. Todos quieren sobresalir en los “lotes”, ninguno quiere ser menos que otro, y esta competencia les lleva a un mayor perfeccionamiento [...] La cueca se canta gritada, como quien se para en medio de la calle y grita para que escuchen todos⁶.

Como mencioné en el capítulo 3, “lote” es un término emic que se usa desde la primera mitad del siglo XX entre los cultores de cueca. El “lote” es el colectivo de músicos que

⁵ Véase Donoso (1994), Vera (1994), García-Díaz (1995) y Swinburn (1994), además de [Sin Autor/a]. 1994. “Insondable misterio de la cueca. Numerosas tesis contribuyen a transformar el caso en un enigma”. *Las Últimas Noticias*, 19 de septiembre de 1993, p. 9.

⁶ Luego de estas palabras parece no haber más comentarios sobre los “lotes” hasta la aparición del disco “Otro lote de cuecas choras” de Nano Parra (1971), donde se usa el término pero no se explica.

canta “a la rueda” y conoce las normas del canto para “pegar el grito”. Los “lotes” no son grupos musicales sino encuentros, reuniones o colectivos de cantores “del ambiente” que se juntan a cantar. Es decir, no son agrupaciones formales de individuos adscritos a un nombre o un perfil musical específico (un sustantivo), sino una situación o hecho social en la que se reúnen cantores a hacer música sin fines artísticos o profesionales (un verbo). El “grupo de cueca” tiende a la presentación escénica y el “lote” a la reunión social, pero ambos poseen cualidades performativas. Como afirma el viejo cultor Carlos Navarro, en el mundo de la cueca brava nunca hubo realmente grupos organizados sino personas capaces de “sacar” versos:

Esa cueca, la cueca centrina o como la quieran llamar, la cueca ciudadana o la cueca chilenera, como la han nombrado en Santiago, siempre se cantó un verso cada uno, siempre fue a la rueda [...] Porque eran lotes. Y todos los que se metían a la rueda era porque son capaces de cantar, porque sabían mucha cueca [...] No habían grupos organizados [...] que fueran, por ejemplo, a grabar⁷

Literalmente, ‘lote’ se refiere a los manojos de verduras que se agrupan en una misma raíz o mata, como los ‘lotes de cebolla’ o los ‘lotes de zanahorias’. El término comienza a usarse probablemente en los mercados y ferias de verduras de Santiago para luego trasladarse al ejercicio de la música en las reuniones sociales. Estas reuniones de canto representan el ambiente de las canchas de la cueca, esto es, el contexto humano donde se performa la “tradición”. Por eso los cultores viejos y jóvenes dicen a veces “me gusta salir a la cancha” (ir a cantar), “yo soy choro y ando en la cancha” (me gusta cantar) o “salieron hartas cuecas a la cancha” (se cantó mucho). Los músicos de la primera y segunda generación, de hecho, utilizan todos estos términos –“lote”, “ambiente”, “cancha”, “grupos”, “conjuntos”- mientras que los de la tercera y cuarta son menos dados al uso de “lote” y más bien utilizan términos como “grupo” o “cancha cuequera”.

El canto a la rueda hecho por los lotes de mercados y ferias de verduras de Santiago, precisamente, es considerado el canto a la rueda “de los viejos”, el “histórico” o “auténtico”, mientras que el de la escena actual, que posee “innovaciones”⁸, es el canto a la rueda “contemporáneo”. Los jóvenes de la tercera o cuarta generaciones suelen

⁷ Entrevista a Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009.

⁸ El término “innovaciones” aparece en Ponce, David. c. 2006. “Atrevidos de la cueca”. *MUS*. <http://www.mus.cl/entrevista.php?fid=25> [Acceso: 10 de febrero de 2015]

conocen el canto a la rueda “histórico” por medio del libro *Chilena o Cueca tradicional* antes que por la vía oral debido al fallecimiento de muchos de los cultores de antaño.

El canto por lotes alcanza a tener regularidad durante gran parte del siglo XX a través de la reunión planificada o esporádica de grupos como Los Chileneros, Los Chinganeros, Los Centrinos (años 60 y 70 y algunas apariciones en los años 80), Aparcoa y Los Afuerinos (originados a fines de los años 70 pero iniciados en 1984). Especialmente importante es la actividad de los dos primeros, que sostienen este tipo de práctica al menos desde la década del 60 hasta los inicios de la escena. La historia de Los Chinganeros, en este sentido, se confunde con la historia de los lotes de cantores chileneros y los cantos a la rueda, por lo que su presencia en la escena aporta un carácter “histórico” que los músicos de las generaciones tercera y cuarta valoran o admiran.

Es difícil cuantificar cuántos lotes existen desde los años 30 hasta los fines de la dictadura, en 1990. Considerando los músicos que graban la discografía histórica entre 1967 y 1973, podría decirse que son poco más de cinco. Entre estos lotes -convertidos en grupos musicales para esas grabaciones- están los cantores de Los Chileneros, Los Centrinos y Los Chinganeros que, reunidos, suman cerca de veinte personas. Esta cifra, sin embargo, es ambigua pues los cantores suelen juntarse ‘todos con todos’ y, aunque tienen sus compañeros preferidos, van cambiando de lote. Además, muchos cantores son anónimos y no figuran en discos o documentos pero participan regularmente en las ruedas. Carlos Navarro, por ejemplo, participa de tres grabaciones con el lote de Los Chileneros (1968, 1973, 1984), pero al mismo tiempo mantiene un dúo con Rafael ‘Rafucho’ Andrade (pandero) por más de 30 años y participa en las fiestas familiares de La Estación Central y La Vega. Luís ‘Baucha’ Araneda, por su parte, graba con el lote de Los Chileneros en 1967 y 1968, luego con Los Centrinos (1971) y posteriormente forma un Dúo con Raúl ‘Perico’ Lizama para grabar el disco *Cuecas Bravas* (1988)⁹. Casos como estos se repiten en casi todo el ambiente de la cueca brava de los años 30 a 73, por lo que es difícil cuantificar.

⁹ Pocas semanas antes de entregar esta tesis de doctorado Araneda falleció en su casa de Renca, en Santiago. Antes de morir grabó dos discos que marcan la escena en la etapa posterior al bicentenario: *Constitución 211. Así fueron las cuecas* (2012), con otros músicos; y el disco solista *Yo nací pa' cantar cueca* (2014).

Un aspecto que prueba la composición variable de los lotes es que las cinco grabaciones realizadas por Los Chileneros (entre 1967 y 2001) son hechas con cinco formaciones musicales distintas. Cada grabación es el producto de un lote distinto de cuequeros con nombres que se repiten o cambian pero manteniendo el distintivo de ‘grupo de cueca’ para la industria comercial de la música. En la foto que se adjunta abajo, se aprecia uno de los lotes más conocidos de cueca en los años 60 compuesto por los cantores del Matadero Municipal que es hasta ahora el único estudiado en detalle. Este lote es mencionado por Hernán Núñez repetidas veces en sus testimonios y entrevistas, y luego tratado en el libro de Castro, Donoso y Rojas (2011) donde se hace una historia social del barrio en el que surge. La foto muestra además a algunos cantores que recorrieron todo el siglo XX y parte del XXI, además del investigador del folclore chileno Juan Uribe Echeverría¹⁰:



Imagen 32

Lote de cantores del Matadero Municipal en el Restorán Las Tres B en los años 60. Hernán Núñez: segundo de derecha a izquierda con su pandero; Fernando González Marabolí: primero de izquierda a derecha; Luís Araneda: tercero de izquierda a derecha; Juan Uribe: segundo de izquierda a derecha

Otro ejemplo de la variabilidad de los lotes es la nota de prensa aparecida en el diario *Las Últimas Noticias* el 27 de septiembre de 1969. Esta noticia, hallada en el trabajo de archivo de esta investigación, muestra el anuncio de un “concierto” del conocido dúo Rey-Silva (en la foto) en la comuna de Las Condes, Santiago, donde actúa seguido del dúo de inspiración campesina Las Morenitas (llamadas “las damas de la canción chilena”). Al final de la nota se menciona la participación del conjunto “Los Chinganeros” compuesto por Raúl ‘Perico’ Lizama, Rafael ‘Rafucho’ Andrade, Carlos ‘Pollito’ Navarro y Armando ‘El Peso’ Troncoso.

¹⁰ Imagen publicada en el libro *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava* (2005), de Hernán ‘Nano’ Núñez.



Imagen 33

Aviso de la presentación del Dúo Rey-Silva, donde se informa de la participación de Los Chinganeros, *Las Últimas Noticias*, 27 de septiembre de 1969, p. 27

Esta nota muestra que los lotes se reúnen para performances públicas de acuerdo a la necesidad del momento, sin convertirse necesariamente en “grupos musicales”. Este punto es relevante pues este modo espontáneo es el mismo que se utiliza en la escena de la cueca actual. Como ya mencioné, Los Chinganeros no son un grupo propiamente tal sino un lote compuesto por músicos de distintos lugares de la capital, sobre todo del matadero y los mercados de abasto. Lo interesante de esta noticia es que permite observar —además de la cobertura marginal de los músicos de cueca urbana en los años 60— el modo en que se agrupaban los lotes de esta época: Raúl ‘Perico’ Lizama era miembro de Los Chileneros, pero participaba en los lotes en que cantaban Los Chinganeros; Rafael ‘Rafucho’ Andrade era el compañero de Navarro en sus presentaciones musicales, pero también era del lote de Los Chileneros; Armando ‘El Peso’ Troncoso era baterista renombrado de varios burdeles santiaguinos, entre los cuales se encontraban La Carlina, La Ñaña y la Ñata Berta, según recuerda el mismo Navarro¹¹. El conjunto de individuos aparecido en esta noticia, entonces, no es un grupo sino una combinación de cantores hecha para el momento con músicos de varios lotes agrupados bajo el nombre de “Los Chinganeros”. Como ellos hubo otros en esta época.

¹¹ Entrevista a Carlos Navarro, Maule, 24 de junio de 2009.

2. El libro '*Chilena o Cueca tradicional*' y la nueva autenticidad de la cueca

La primera vez que el concepto de “canto a la rueda” aparece extensamente desarrollado es en el texto *Chilena o Cueca Tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí* (Claro et al, 1994). Este libro es el fruto de más de una década de cooperación entre el musicólogo chileno Samuel Claro y el cultor de cueca y matarife Fernando González Marabolí¹². El contenido de este texto está escrito mezclando una perspectiva historicista y un tipo de escritura etnográfica que Rice y Ruskin llamando “diálogo”, que consiste en una narrativa posmoderna donde se descentra la autoridad y se historiza el encuentro entre un académico y un cultor, dándole espacio a este último para ofrecer sus “verdades” (Rice y Ruskin, 2012: 314). Esta forma de escritura es mezclada con comentarios técnicos hechos por Claro intentando “aclarar” las palabras de González, es decir, “traduciendo” su modo *emic* al lenguaje *etic* de la academia. El cuerpo principal del texto consagra más de 100 páginas -escritas por González Marabolí- destinadas a explicar el modo de funcionamiento del canto a la rueda. Estas páginas vienen precedidas por un estudio teórico e histórico hecho por Claro que aunque no ofrece ningún estudio de caso para justificar lo dicho, entrega una rica lista de fuentes secundarias. El libro, por tanto, es una mixtura de historia musicológica con historia oral sostenida por el testimonio de un cultor (González Marabolí) y fuentes secundarias que relacionan con la cueca con la numerología y la música de las esferas¹³. De esta manera, Claro y González ofrecen una perspectiva polivocal del canto a la rueda –por separado- en la que no obstante la autoría del texto pertenece a Claro, no a González Marabolí.

De acuerdo a lo que señala González, el canto a la rueda (o “canto a la dairá”) es una “gran tradición” que contiene una energía, espíritu y movimiento que refleja el “cosmos” (Claro et al, 1994: 77, 114). Su forma de canto posee elementos “universales” en los que “Las partes son ordenadas y equilibradas por la proporción numérica de

¹² El texto contó con el apoyo de los ayudantes Carmen Peña y María Isabel Quevedo y fue precedido por tres artículos publicados por Claro (1982, 1986 y 1993) que fueron sintetizados en este libro.

¹³ La extensión y profundidad de este libro merecen un estudio aparte. He trabajado con más detalle los aportes y vacíos de este texto en Spencer (2008) y su valor creativo en Spencer (Forthcoming 2015a). Un análisis pormenorizado del mismo puede leerse en Torres (2011) y una introducción a su historia en Claro et al (2011), este último correspondiente a la segunda edición, donde la musicóloga Carmen Peña hace un repaso de su historia editorial. Una reseña a esta segunda edición aparece en Jordán (2013).

sonidos y silabas [...] Es la unidad de lo real y lo abstracto [...] es el fondo de la ciencia y el arte” conectada con el canto (Claro et al, 1994: 69, 78). Como señala Claro:

La chilena o cueca tradicional refleja ese orden inmutable, como una síntesis final y condensada de la interpretación de las leyes del universo. Es un canto a la rueda, con sus cuatro elementos básicos: poesía, canto, música y danza, en armonía total de lo perfecto, en íntima unión con los cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego, y a su vez, con la proporción matemática que se logra por intermedio de las cuatro voces que cantan durante el desarrollo musical de la poesía [...] (Claro et al, 1994: 49).

Este canto proviene del imperio Omeya y llega a América por medio de la cultura árabe-andaluza, cuyo mestizaje racial permite su traspaso a Chile y sobrevivencia exitosa hasta hoy (Claro et al, 1994: 16). La mezcla de sangre india con europea es la que “preserva celosamente la herencia de costumbres, poesía, música y danzas venidas desde el Viejo Mundo junto al corazón del pueblo andaluz” (Claro, 1986: 255). Se trata entonces de una tradición que ostenta “siete siglos de estrecho contacto con las tradiciones poéticas y musicales árabes trasplantadas a las escuelas de Córdoba, Sevilla y Granada” (Claro, 1986: 255) y que se encuentra aún vigente “con extraordinaria pureza, en Chile, debido a su peculiar condición de aislamiento geográfico y circunstancias históricas” (Claro, 1986: 255)¹⁴.

La importancia de este libro radica, por un lado, en ser el primero en ofrecer –hasta ahora– una descripción e interpretación histórica y teórica sobre el estilo performativo del canto a la rueda, comentando conceptos que posteriormente formarán parte de la escena de la cueca como “chilena”, “fonda”, “voz gritada”, “tradición” y otros de uso frecuente en las generaciones actuales. Por otro lado, el libro incluye un cancionero de más de 1000 cuecas que es “representativo de la cultura de tradición oral y de la historia de Chile” (Claro et al, 1994: 16; Cfr. Torres, 2011). Este ‘cancionero criollo’ constituye un aporte aún mayor que las teorías contenidas en el texto en la medida en que renueva la poesía popular chilena instalando una narrativa épica acerca de la historia del país por

¹⁴ El primer investigador en desarrollar la conexión entre el mundo hispano-musulmán y la música chilena es Pedro Humberto Allende. En un texto publicado en 1938, Allende sitúa el origen de la música popular chilena en la música de los “musulmanes hispanos” la cual se habría mezclado con la zambra andaluza y la tonadilla escénica del siglo XVIII para dar origen a la zamacueca o cueca (Allende, 1938: 18).

medio de la música (Spencer, 2008). En la práctica decenas de cuecas contenidas en este libro aparecen en los discos de cueca y en los cuecazos y ruedas “contemporáneas”.

Ahora bien, el libro no sólo contiene una visión mística acerca de la música. También enseña también a cantar “a la rueda” por medio de una exposición de rudimentos básicos del canto cuequero, algo que González llama a veces “cante” por asociación con el cante jondo andaluz. Entre los criterios performáticos considerados están el respeto a la métrica de la cueca, los modos de impostación de la voz, la entrada de las voces en la rueda, la función de los cantores e instrumentistas, las transformaciones de la cueca al ser cantada y la coreografía de la misma. Estos elementos, como puede apreciarse, coinciden con lo que la escena actual considera la “tradición” de la cueca urbana, razón por la que el libro es considerado un verdadero aporte escrito a la cultura oral de la cueca urbana. De esta manera oralidad y escritura se compenetrán para apuntalar y difundir la “tradición” que sustenta la escena actual.

Este texto posee gran importancia para la primera generación de la escena de la cueca, cuya formación se produce –recordemos– con los cultores antiguos. Los músicos de esta generación lo consideran la fuente que confirma las enseñanzas acerca de la “tradición” que reciben (o recibieron) en terreno aunque no todos lo han leído porque prefieren conocer a los cultores de primera mano. La segunda generación, asimismo, lo considera la versión más difundida u “oficial” del origen del canto a la rueda llegando a calificarlo como la “biblia de la cueca”¹⁵. En ambos casos este texto es la guía “escrita” más fiable para la performance del canto a la rueda aunque su contenido no sea siempre comprendido por todos. Como señala Rice, el pasado no determina el presente sino que “provee sus formas simbólicas y posibilidades las cuales los individuos seleccionan, significan y manipulan” (Rice, 1994: 23). Del mismo modo, el pasado se construye por medio de un testimonio que se erige como memoria, certidumbre y “matriz” de la historia (Ricoeur en Chartier, 2007: 37-38), especialmente para las primeras dos generaciones de la escena (1997-2007). En las siguientes dos generaciones (2007 en adelante), empero, la importancia del texto va decreciendo.

¹⁵ Entrevista a Cristián Mancilla, Ñuñoa, 12 de junio de 2009.

La publicación de este libro en 1994 inaugura un nuevo paradigma histórico para la cueca chilena con el cual crea una renovada autenticidad para ella. El “nuevo” origen que propone el libro (arábigo andaluz) reinventa el pasado de la cueca y lo convierte en un “relato” histórico-temporal de largo alcance o, en palabras de González, “un tesoro milenario” cuyo alcance va más allá de los tiempos actuales (Claro et al, 1994: 146). Por eso Claro expresa que la cueca chilena escapa a la temporalidad impuesta por la historiografía y se convierte en “una forma que sigue leyes naturales (...) No es, como sostienen algunos, un canto africano, peruano otros, o que llegara en fecha determinada -1825- a Chile [...] Es un canto que ha estado entre nosotros desde siglos” (Claro, 1986: 259). De este modo el texto le confiere a la “tradición” una apariencia de perpetuidad que coincide con el respeto que los cultores jóvenes sienten por la cultura popular “antigua” y el deseo de recuperación de los viejos cultores. Libro y “tradición”, por tanto, coinciden en sus argumentos principales, siendo a veces la puerta de entrada de los músicos para conocer esta última. Como lo dice el mismo Claro, la vigencia de este texto se debe a la vigencia misma del canto a la rueda que se ha mantenido pese a la “vulgarización” del folclore de espectáculo (Claro, 1986: 258):

Hoy día la vigencia de este canto a la rueda, daira o cueca chilena está reducida a barrios populares muy señalados, al interior de casas o negocios y la práctica de algunos cultores que suelen verse muy de tarde en tarde. La cueca vulgarizada, en cambio, aquella que sube a los estrados y que inunda los festivales a lo largo del país, la que llega a la televisión y al disco comercial, la que ha motivado tantas publicaciones y la que se cultiva en los llamados conjuntos folklóricos, es una forma 'blanda' y estereotipada de cueca, que no se ajusta a los cánones del compás de 6 por 8 y que carece, por lo tanto, de la vida y riqueza que le otorgan las leyes poéticas y cosmológicas en juego

Llegado este punto es pertinente observar que los conceptos de “canto a la rueda” y “lote” no han sido mayormente investigados por los estudios folclóricos chilenos ni por los “estudios de cueca”, con la excepción del libro que aquí comentamos y el trabajo posterior de Rodrigo Torres (2003) y Luís Castro (2010). Si bien los estudios de folclore han tendido a reconocer la existencia de ‘cantores populares’ y ‘cultores’ como figuras “individuales” que practican una forma de tradición oral fuera del escenario, no han

reconocido a los “lotes” como concepto explicativo de una práctica musical con densidad histórica, ni tampoco han levantado su importancia a nivel conceptual¹⁶.

Es posible que esto se deba a la distinción poco clara entre músico entrevistado (cultor a veces llamado “informante”), músico “profesional” y músico “aficionado” que ha gobernado los estudios musicales chilenos durante décadas. Ruth Finnegan señala al respecto en su libro *Hidden Musicians* (1989) que es mejor no discriminar entre las categorías de músicos “amateurs” o “aficionados” ya que ambos poseen el mismo valor investigativo que los músicos profesionales o de otro tipo (Finnegan, 2007: xviii). Aunque no se refiere a cultores o “informantes” específicamente, Finnegan señala que la distinción entre “tipos de músico” es ambigua -como urbano, rural, amateur, profesional- pues existen muchos casos intermedios de personas que se dedican a la música pero no lo hacen para ganar dinero ni tampoco lo tienen como una práctica diaria (Finnegan, 2007: 13-14). El término “músico” (o “no músico”), en este sentido, es más relevante que el de “amateur” o “profesional” pues pone el acento en la calidad de la performance antes que en el salario de los intérpretes (Finnegan, 2007: 14). Los músicos de coros, bandas de música *folk* y grupos de rock son casos de “músicos aficionados” que considera “informantes” para su trabajo (Finnegan, 2007: 18). En el caso de los estudios de cueca chilena, el conocimiento de los “aficionados” ha sido prácticamente invisible a pesar de ser una herencia cultural “viva” e influir en las relaciones entre música y sociedad (Finnegan, 2007: xviii).

3. *Performatividad y performatividad del canto a la rueda “tradicional” y “escénico”*

Durante la década del 2000 se distinguen dos tipos de canto a la rueda: uno “histórico” y otro nuevo o “contemporáneo”; ambos términos etic que utilizo en esta tesis para describir el estilo performativo de la cueca. El canto a la rueda “histórico” es el canto de los viejos cultores -basado en los conocimientos, prácticas y repertorio de la “tradición”- adaptado al nuevo contexto social y cultural del país. Se trata de un modo de cantar que va desapareciendo gradualmente cuando comienzan a morir los viejos cultores pero que poco a poco se va complementado con los conocimientos de *Chilena o*

¹⁶ Ejemplos de ello pueden verse en Dannemann (1975c), Sin autor (entrevista a Violeta Parra, 1958) y Barros y Dannemann (1960).

Cueca tradicional, logrando transformarse o ‘adaptarse’ a la “cultura performativa” capitalina. Este tipo de rueda es la que usualmente practican la primera y segunda generaciones de cueca (1997-2007) cuyo repertorio está dominado por las “cuecas creadas y grabadas por los cultores viejos en versión de los cultores jóvenes”, revisadas en el capítulo 4 (notas al pie 52 y 53). El canto a la rueda “histórico” de la escena actual, en este sentido, es un canto reconstruido pero no “inventado”.

El canto a la rueda “contemporáneo” es semejante al anterior pero con mayor presencia de las nuevas generaciones y menor participación de los antiguos cultores. Ahora bien, su manera de funcionar guarda ciertas diferencias con el canto “histórico”. Durante mi trabajo de campo, en efecto, noté que los músicos se referían al canto a la rueda como si fuera uno solo (el “histórico”). Sin embargo, a través de mi participación en algunos lotes y ruedas me di cuenta que se practicaba de manera distinta dentro y fuera del escenario, siendo posible distinguir al menos dos tipos:

a) Un canto a la rueda “tradicional” que respeta el canto “histórico” y es practicado en colectivos pequeños fuera de los escenarios en un ambiente privado donde las personas se conocen y tienen mayor intimidad o confianza. Aunque pude participar de pocos de éstos, noté que el repertorio que predomina en éstos es el mismo que se da en la rueda “histórica” (“cuecas creadas y grabadas por los cultores históricos en versión de los cultores jóvenes”) al cual se agregan las “Cuecas del ‘canon folclórico’ en versión de cultores viejos o jóvenes”.

Estas ruedas tienen poca improvisación aunque suele haber en ellas varias innovaciones vocales e instrumentales que pueden llegar a integrarse posteriormente a la discografía. Al igual que el canto “histórico”, las ruedas “tradicionales” no tienen fines artísticos o profesionales pero son comúnmente hechas por miembros de la escena o sus audiencias. La inclusión de estas últimas posee un filtro natural –el conocimiento de la “tradición”– que sirve de mecanismo de integración para que nuevos músicos se unan a las filas de los lotes o de grupos de música en cualquier de sus variantes.

b) Un canto a la rueda “escénico” realizado en espacios públicos donde el repertorio y el tipo de canto son negociados con las audiencias. Se trata de una rueda “histórica” folclorizada con fines artísticos que suele ser performada en grupos grandes. El

repertorio predominante es el mismo que el de las ruedas “históricas” y contemporáneas “tradicionales”, pero se agregan las “Cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena en versión de otros grupos o solistas de la misma escena”. Estas reuniones poseen más improvisación que las ruedas anteriores por lo que buena parte de las innovaciones de la escena nacen aquí. Para la mayor parte de las audiencias jóvenes, de hecho, este es el canto a la rueda “propio” de la cueca urbana, el más conocido y practicado; para otros, incluso, es el único existente.

Es importante aclarar que tanto el canto a la rueda “escénico” como el “tradicional” son herederos del canto a la rueda “histórico”. Si bien se ejecutan de modo distinto –como veremos más adelante- los dos apuntan a una misma dirección: encarnar o recuperar el antiguo canto colectivo por “lotes” donde grupos de personas se reúnen a cantar y celebrar la “tradición” por amistad (“tradicional”) o con fines artísticos (“escénicos”). Precisamente por estos motivos es que los participantes de ambos tipos de rueda se repiten con frecuencia.

Resumiendo lo dicho hasta ahora podemos establecer dos ramas de canto a la rueda que originan tres tipos de éste:

Tipo de canto	Origen	Observaciones
Canto a la rueda “histórico”	Canto de los viejos cultores o canto a la rueda “tradicional”	Aunque existe poca información sobre su historia, se mantiene desde la tercera década del siglo XX los inicios de la escena actual, con cierta discontinuidad. Posteriormente es adaptado al nuevo contexto por los nuevos cultores, manteniendo muchos de sus rasgos. Su repertorio está integrado principalmente las “cuecas creadas y grabadas por los cultores históricos en versión de los cultores jóvenes”.
Canto a la rueda “contemporáneo” (1990-2010)	“Tradicional”	Reconstruido a partir del canto a la rueda “histórico” en ambientes privados, su repertorio está dominado por el de las ruedas “históricas” al que se suman las “Cuecas del ‘canon folclórico’ en versión de cultores de cueca urbana (viejos o jóvenes)”.
	“Escénico”	Reconstruido a partir del canto a la rueda “histórico” con modificaciones performáticas, posee fines artísticos, mayor improvisación y se interpreta en espacios de acceso público con algún tipo de escenario. Su repertorio es el mismo de las ruedas “histórica” y contemporáneas “tradicionales” pero sumando las “Cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena en versión de otros grupos o solistas de la misma escena”.

Tabla 5

Tipos de *canto a la rueda* en la escena de la cueca urbana

Las ruedas “escénicas” surgen a partir de año 2003 en Santiago y se hacen en espacios abiertos de libre acceso. Estos espacios son La Posada del Corregidor (2003 a 2006), el Centro Cultural El Ainil (2007-2009) y el Galpón Víctor Jara (2009-hoy). En estos tres lugares se junta la gente a cantar dos, tres y hasta cuatro veces al mes en el formato de “rueda”. El primero es dirigido por el conjunto Los Trukeros (véase Imagen 34) y se focaliza en el canto y la educación de los asistentes en la “tradición” de la cueca urbana. Los conocimientos son transmitidos desde la primera generación de grupos (1997-2003) a la segunda (2003-2007). Entre estos últimos se encuentran los conjuntos Las Niñas, Las Peñascazo y La Gallera. Las otras dos ruedas son coordinadas por Analía Andrade (cantora e instrumentista que participa en el conjunto Las Niñas el año 2007) y tienen un carácter de práctica musical más que de educación en la “tradición”. Cabe apuntar que a esta última rueda no pude asistir ninguna vez por lo que es posible que haya excepciones a la regla.



Imagen 34
Canto a la rueda en modo circular en La Posada
del Corregidor con Los Trukeros (c. 2005)¹⁷

Si bien estos tres cantos a la rueda son abiertos las personas que participan suelen ser cantores del ambiente: músicos de la escena, seguidores de Los Chileneros, fans de los grupos jóvenes, gestores, productores e interesados en la cueca urbana. La integración de cantores nuevos a la rueda es gradual, no inmediata, y tiene un proceso de adaptación o selección que no es discriminatorio pero sí tiene el filtro del conocimiento previo de la “tradición”. Por este motivo el carácter “abierto” de estas ruedas es relativo.

Al igual que los cantos a la rueda “históricos”, las ruedas 2003-2010 son espacios de encuentro colectivo y esparcimiento de la ideología de la autenticidad por medio del repertorio antiguo. Tal como en los espacios de comercio antiguo y las familias

¹⁷ Imagen tomada de <http://www.escaner.cl/escaner84/musica.html> [Acceso 27 de mayo 2012].

cuequeras del Matadero, la Estación Central y los Polleros, son encuentros de canto con oferta de autenticidad pero también son una experiencia sociabilidad colectiva que crea redes de intercambio a través de la música. Ellas conforman un aspecto central de la “cultura performativa” de la cueca urbana. Gracias a la socialización del conocimiento que generan los “lazos” débiles y fuertes en estos tres lugares de canto (Granovetter, 1983) se crean sentidos de pertenencia al espacio que son recordados como “topografías vividas”. Las cantoras del grupo -de segunda generación- Las Niñas, por ejemplo, recuerdan que el conjunto nació porque se reunían los jueves en La Posada del Corregidor, donde bailaban cueca y tocaban pandero para luego irse a cantar al local La Milla (pasando por La Vega) y finalmente terminar en el Huaso Enrique con otros amigos. Era un verdadero “tour” geográfico por la cueca urbana posible gracias a la existencia de estos lugares y a la euforia por conocer la “tradición” y la fiesta de la chilena. Andando por estos senderos, precisamente, se funda el grupo Las Niñas¹⁸.

Tanto las ruedas “tradicionales” como las “escénicas” poseen autenticidad debido a que corresponden a conocimientos propios de la “tradición” de la cueca. Recordemos que el conocimiento de la “tradición” y el “ser cuequero” implican competencias para la interpretación de instrumentos, los modos de organización en el escenario, la métrica y fraseología de la cueca para componer textos y melodías, las técnicas vocales del canto gritado y los rudimentos históricos acerca del género. Todos ellos se ponen a prueba en las ruedas, razón por la que la autoridad de los cultores no está puesta en duda, ya que es performada en ambos tipos de rueda. Así, lo que para las audiencias es una “demanda” de autenticidad para los músicos es una posibilidad de “ofrecer” el repertorio adquirido por medio de los viejos cultores, los compañeros o las lecturas. La sociabilidad y autenticidad de las ruedas contemporáneas, en este sentido, permite la recreación de la “tradición” adaptando aspectos del pasado al presente y generando una dialéctica de cambio y continuidad que es típica de la tradición oral (Bohlman, 1988: 10).

Analicemos ahora el modo en que se performa el canto a la rueda contemporáneo del tipo “tradicional”. Antes de hacerlo quisiera recalcar que la reconstrucción “fidedigna” de los elementos “históricos” del canto a la rueda “tradicional” es prácticamente imposible no sólo por la falta de información detallada acerca de su performance sino

¹⁸ Entrevista a Las Niñas, Pedro Aguirre Cerda, 8 de octubre de 2010.

también porque la memoria que se ha construido sobre él tiende a ser inexacta y arbitraria. Como señala Bohlman, la memoria posee recuerdos (marcas) que son unidades de transmisión de la práctica musical de la tradición oral (Bohlman, 1988: 15), sin embargo, se compone también de un desorden de momentos seleccionados, impresiones y gustos subjetivos que son maleables en la medida en que el pasado recordado por los “informantes” se ve influido por los mecanismos para recordarlo, construirlo y asignarle un significado (Bithell, 2006: 6). La inexactitud y alteración de la memoria, en este caso, no es necesariamente un acto de manipulación sino un producto de la imperfectibilidad de ésta y del margen de error provocado por “olvidos” y “cambios” que alteran las versiones previas de la “tradición” para renovarla (Bohlman, 1988: 20). Con estas consideraciones, el análisis del canto a la rueda “contemporáneo” tradicional es pertinente para este trabajo no sólo para comprender el significado de la “tradición” performática y performativa de la cueca urbana, sino también para ver de qué modo ésta se adapta al contexto actual.

La performance del canto a la rueda se hace siguiendo los siete rasgos performáticos que mencioné en el capítulo anterior, pero dando mayor énfasis al aspecto vocal y menor importancia a los instrumentos y el baile. Algunas de estas características son privativas de la cueca chilenera, centrina o brava (como el tipo de impostación de la voz o las tonalidades en las que se “pega el grito”), mientras que otras son compartidas con las variantes de fusión, solista y romántica (como la “base sonora”). Si bien los cantos a la rueda practicados por los viejos cultores (“históricos”) solían ser sin instrumentos y casi sin baile, los nuevos tienden a incorporar instrumentos que se despliegan en un escenario (especialmente piano (teclado), guitarra, pandero, contrabajo y cajón peruano) e incorporar parejas bailando alrededor de ellos.

Cantar “a la rueda” quiere decir cantar el repertorio de la cueca urbana usando una voz potente (“gritada”) y aguda (de “buen pito”) respetando las reglas del canto. La voz se cultiva por medio de una técnica vocal específica de impostación que los cultores aprenden oralmente o a través de *Chilena o Cueca Tradicional*. La rueda simboliza el flujo del canto “sin parar ningún instante” girando siempre hacia la derecha (Claro et al, 1994: 129) razón por la que muchos llaman a este estilo “canto por mano derecha” o simplemente “por mano”. Los músicos se disponen en posición circular o semicircular semejando así una rueda imaginaria. Esta disposición se relaciona con la continuidad

que simboliza la rueda, que es en palabras de Claro un “símbolo de la perfección de la naturaleza” (Claro et al, 1994: 49)¹⁹.

En el canto a la rueda contemporáneo (“tradicional” o “escénico”) participan dos o más voces de varones o mujeres, algunas veces con instrumentos. El número “ideal” de cantores para el canto a la rueda es de cuatro personas pues de este modo cada uno hace una estrofa de la cueca. Según González Marabolí el canto la rueda “histórico” se hacía con ruedas de 12 a 16 varones que “luchaban” por mostrar su dominio de los versos y las melodías. La rueda era entonces una “lucha por la perfección” sin instrumentos y con poca presencia de bailarines, a menos que tuviera fines de entretenimiento (Claro et al, 1994: 77, 79)²⁰. En la práctica contemporánea, en cambio, el canto a la rueda se hace “con no menos de cuatro cantores, de los cuales, cada uno canta una estrofa del texto”, según sostiene el cultor Julio Alegría en 1981 (Alegría, 1981: 127; Cfr. Castro, 2010). En las ruedas actuales, en realidad, los cantores varían pero no pueden ser menos de dos ya que si no, no hay voces para pasar el canto “por mano”.

A continuación tomaré un canto a la rueda “ideal” con cuatro cantores con el fin de explicar la performatividad de este estilo. Para cantar se forma una rueda física de cuatro personas, de los cuales tres cantan y una anima la cueca. Los tres cantores se distribuyen en dos voces: una aguda (primera) y otra más grave (segunda) ubicadas a una distancia de tercera. La rueda, por tanto, tiene cuatro participantes pero sólo dos voces:

Cantor	Tipo de participación
Cantor 1	Melodía principal (tónica)
Cantor 2	Melodía secundaria (tercera descendente)
Cantor 3	Melodía secundaria (tercera descendente)
Cantor 4	Animación

Tabla 6
Funciones de los cantores en el canto a la rueda

¹⁹ Dice Claro: “el que hace de primera voz [en la rueda] le entrega por la derecha, antes de terminar el pie y con un movimiento de cabeza, la nota de enlace al que hará de primera en el pie siguiente” (Claro et al, 1994: 54). Luego afirma que “El círculo simboliza lo más perfecto de la creación y da la sensación de lo infinito, tal como, en expresiones del arte occidental, lo es la bóveda circular del mausoleo. Estas órbitas o ruedas siempre se mueven por la derecha, en sentido contrario a los punteros del reloj e interactúan en una relación y proporción matemática perfecta” (Claro et al, 1994: 48).

²⁰ La frase “lucha por la perfección” del canto aparece en el primer disco de Los Chileneros, *La Cueca Centrina* (1967) y luego es mencionada en el libro *Chilena o Cueca tradicional* como “una lucha entre el objeto físico y la práctica del canto” (Claro et al, 1994: 80). Véase también las páginas 78, 119, 129, 133 y 151.

Como puede verse en la Tabla 6, la performance del canto a la rueda posee tres funciones excluyentes: cantar en primera voz, cantar en segunda voz y animar. No se puede realizar más de una de estas funciones al mismo tiempo, a menos que se haga una rueda de menos de 4 personas. Cantar en primera voz, llamado ‘hacer primera’ o ‘primerear’, significa hacer la melodía principal de la cueca con “requiebros”, es decir, con giros melódicos o “floreos” melismáticos en la voz. Cantar en segunda o ‘segundear’ significa seguir a la primera voz en un intervalo de tercera descendente y acoplarse afinada y rítmicamente a ella (Cfr. Claro et al, 1994: 125). Los “floreos” o “requiebros” son “adornos” de la melodía principal que permiten el heroseamiento de la cueca y el lucimiento de los talentos del cantor. En muchos casos son variaciones de los saltos melódicos o pequeñas cadencias (o notas *finalis*) que los cantores agregan a la melodía principal como parte de su “sello personal”. Como explica Claro, “El canto gritado se caracteriza por sus modulaciones, gorgoreos [*vibrato*] y gritos melismáticos de enorme potencia y riqueza” (Claro et al, 1994: 53) de los cuales ha habido diverso tipo en la historia de los lotes cuequeros (Claro et al, 1994: 125). Importante es aclarar que las “modulaciones, gorgoreos y gritos melismáticos” suelen ser hechas por la voz principal (primera) que hace un solo cantor, justamente para que su voz suene limpia y destaque entre las demás. El tercer cantor en juego cumple la misma función que el segundo (“segundear”) mientras que el cuarto anima la cueca. Obsérvese que los términos “floreo”, “requiebros”, “adornos”, “segundear” o “gorgoreo” son emic.

Saber hacer segunda y animar son dos aspectos importantes de la rueda. Los cultores viejos y jóvenes dicen que “segundear” es una condición básica de cualquier cantante; una habilidad ‘mínima’ para entrar a la rueda. Los buenos cantores saben hacer primera voz (“sacar en primera”) pero sobre todo “segundear” afinadamente ya que con ella se demuestra la fineza del canto colectivo y se cantan dos estrofas. El acto de “animar” la cueca, por otro lado, consiste en vivificar la cueca invitando a la audiencia a participar (enérgicamente) con frases y palabras cortas que rellenen rítmicamente el canto. Son palabras que completan los espacios de silencio o “vacío” que deja la melodía principal, como señalé en el capítulo anterior. El objetivo es que la cueca no baje su intensidad y mantenga su ritmo y saturación de volumen para promover la “densidad de la participación musical”, según dice Turino (2008: 45).

La animación es especialmente importante en el canto a la rueda “histórico” y el “contemporáneo”, y difiere de la animación “estándar” de la cueca campesina o folclórica. Mientras en la animación en la cueca campesina los dichos y gritos poseen la misma importancia que otros elementos de la cueca (se canta en cualquier parte de ésta), en el canto a la rueda la animación se hace sólo en los silencios del canto, con el fin de aislarla y darle importancia²¹. Así, al final de cada una de las frases de ocho compases el animador suele gritar algo que rellena el final de la frase, como por ejemplo “allá va, allá va, allá va”, “póngale color, póngale color” o “ahora sí que sí”. La animación debe ser precisa y caer sólo en aquellas partes donde la voz principal no canta. Un animador que grita “encima” de la voz principal puede ser considerado poco pertinente o poco conocedor de la “tradición” pues la animación debe ser precisa y cautivadora, ladina e ingeniosa, sin quitar protagonismo a la voz principal. Algunos cantores de lote han sido históricamente conocidos por ser buenos animadores, como Eduardo Mesías, miembro fundacional de Los Chileneros en la época de las ruedas “históricas”, o Fernando Barrios (de La Gallera), Pavel Aguayo (de Los Trukeros) y Andrea Céspedes (de Las Niñas), en las ruedas “contemporáneas”.

La necesidad de contar con buena animación se debe a que el canto de la cueca urbana es silábico y no melismático. A este respecto hay diferencias terminológicas. En uno de sus primeros textos acerca de la cueca chilenera, Samuel Claro señala que los gritos de la cueca son “melismáticos, de completación de sílabas y de animación” y están a cargo “de quien anima la cueca, quien vela por la precisión matemática de sonidos y sílabas” (Claro, 1986: 261). Entre los músicos de la variante chilenera, de hecho, suele usarse el término “melismático” como sinónimo de la frase “completación de sílabas y de animación” señalada por Claro²². En el lenguaje de la musicología clásica, sin embargo, melismático se refiere a una serie de notas que se cantan con una sola sílaba. El término emic, por tanto, se refiere a las interjecciones y frases con las que se hace la animación de la cueca o la “repetición, resonancia o acentuación de una vocal” (Claro et al, 1994: 154), pero el término etic enfatiza el fraseo de la melodía. Aquí uso el término etic.

La animación mantiene el carácter festivo de la rueda “avivando” o “encendiendo” la cueca entre los cantores y asistentes. Para ello se utilizan frases como “a la cancha, a la

²¹ Véase pista 26 del CD Anexo, “Yo soy de abolengo moro”.

²² Entrevista con Luís Castro, Santiago, 5 de noviembre de 2008.

cancha”, “ahora los quiero ver”, “a Chile, a Chile” o “nos fuimos”, que motivan al público a participar con palmas, gritos o percusiones. La animación es, en este sentido, un aspecto performático y performativo imprescindible que da realce al rito del cuecazo. Los cuequeros viejos y nuevos recuerdan con regocijo las animaciones “salerosas” (llena de sal, de sabor), “chinchosas” (pícaras), “acarambolás” (con buenas muletillas) o “dicharacheras” que formaban parte de la sociabilidad de antaño, pues con ellas se revivía -parafraseando las palabras de Rodrigo Torres- la memoria de los viejos “chinganeros” cuyo “arte de vibrante humanidad” permitía la recreación de un mundo festivo de convivencia “popular” (Torres, 2003: 157; Torres, 2008).

Todos estos aspectos demuestran el valor participativo que tiene la cueca urbana desde su interior. Las tradiciones participativas inducen a los participantes a interactuar con el sonido a fin de desarrollar habilidades, disminuir la autoconciencia individual y aumentar el compromiso colectivo (Turino, 2008: 28-29, 31, 51). Esto potencia la performance como “un signo y un producto de un conocimiento y experiencia musical compartidas” (Turino, 2008: 43). Mi propia experiencia dentro de las ruedas me hizo apreciar que cuando la energía colectiva del canto se va traspasando de persona a persona genera un sentido de participación estimulante y exigente: estimulante porque incita a cantar más y mejor, y exigente porque cierto tipo de errores pueden llevar a detener el canto colectivo, destruyendo el momento ritual.

Desde el punto de la performance vocal el canto de rueda se caracteriza por el “grito”, término usado por los cultores antiguos y nuevos para cantar “con potencia”. Como expliqué en el capítulo 3 al referirme a Mario Catalán, el grito es una emisión vocal de amplio volumen basada en la impostación nasal de la voz con un timbre penetrante de colores opacos y sonido algo gangoso (quienes saben “pegar el grito” tienen buena voz o buen pito)²³. En el canto gritado se aprovechan los resonadores de la parte superior del rostro (nariz y pómulos) para cantar en la tesitura alta del registro, generando un sonido voluminoso, agudo y penetrante que se hace en las tonalidades ‘brillantes’ (más altas o agudas), idealmente en el límite de las posibilidades del cantor o cantora. Este sonido da color a la textura de la cueca brava revistiéndola de una dificultad técnica de la cual se jactan los buenos cantores. Este aspecto difiere de la forma de canto utilizada por los grupos de cueca campesina u otro tipo de cueca, que suelen utilizar voces agudas en

²³ Véase pista 28 del CD Anexo, “Quiereme como te quiero- Pajarito no me cante- Caracolé”.

registro de soprano (usualmente femeninas) pero cantadas a dúo o coralmente en terceras paralelas, sin “pegar” necesariamente el “grito”²⁴.

El aspecto más complejo del canto a la rueda es el orden de entrada y salida de las voces, aspecto que aquí llamaré “estructura” del canto a la rueda. La estructura del canto a la rueda “contemporáneo” es similar a la del canto “histórico” y se compone de cuatro partes: cuarteta, seguidilla 1, seguidilla 2 y remate. Estas partes corresponden a la estructura métrica o textual de la cueca (construida sobre 14 versos) y se cantan de corrido. En las cuatro partes intervienen todos los cantores a cada uno de los cuales le corresponde cantar una parte de la cueca, según expliqué en la tabla 6. Sin embargo, a medida que la cueca avanza el cantor se va cambiando de la voz primera a la segunda y luego a la tercera, para terminar con la animación. En la tabla 7 se aprecia la participación de cada cantor según las partes poéticas de la cueca:

Cantor	Cuarteta	Seguidilla I	Seguidilla II	Remate
Cantor 1				
Cantor 2				
Cantor 3				
Cantor 4				

Primera voz

Segunda Voz

Animación

Tabla 7
 “Estructura del canto”: modo de participación de los 4 cantores en el canto a la rueda según tipo de voz y parte en la que intervienen

Si estuviéramos escuchando una cueca de modo continuo, esta tabla se explicaría así:

- El cantor 1 hace la voz principal durante la cuarteta, luego canta la seguidilla I en segunda voz (“segundea”), posteriormente se pasa a la seguidilla II manteniéndose en segunda, para terminar en el remate animando.

²⁴ Escúchese la pista 29 del CD Anexo (“Las dos Alicias”). Ejemplo de este tipo de sonido es también el trabajo realizado por Las Hermanas Loyola (1933-1950), Las Hermanas Acuña o Caracolito (c. 1930-1965), Las Morenitas (1955-c. 1974) o Las Consentidas (1962-c. 1978). Dentro de la escena actual, el conjunto El Parcito mezcla esta tradición con la cueca urbana.

- El cantor 2 parte haciendo la segunda voz (“segundea”) pero en la seguidilla I se cambia a la primera voz; luego, durante la seguidilla II y el remate, vuelve a la voz segunda.
- El cantor 3 hace segunda voz (“segundea”) en la cuarteta y la seguidilla I, para luego pasar a hacer la melodía principal en la seguidilla II y cerrar segundear en el remate.
- El cantor 4 anima la cueca hasta el remate, donde hace la primera voz (“remata” la cueca). El cantor 4, por tanto, nunca segundea, pero tiene el ‘privilegio’ de decir la frase final que “cierra” el significado del texto.

Para conocer este tipo de canto a la rueda en formato de grabación, escúchese la cueca “Caracolé, Caracolé” incluida en la pista 28 del CD adjunto, en versión de Los Chinganeros. En este ejemplo la cuarteta es cantada en primera voz por Luís Castro, la seguidilla I por Eduardo Godoy, la seguidilla II por Carlos Godoy y el remate por René Alfaro. Tanto la animación como el modo de hacer las segundas voces difiere levemente de lo dicho aquí, pero se mantiene el uso de la rotación de la primera voz y el resto de los aspectos mencionados, como el uso del grito, el tono brillante (Sol mayor), la voz potente y el vibrato.

Esta estructura de canto trata de ser mantenida en las ruedas “contemporáneas” pero no siempre se cumple. En algunas ocasiones no se logra por falta de conocimiento de la “tradición” –algo que suele ocurrir con las personas que están recién conociendo las ruedas- y en otras por inexperiencia de los músicos con los textos o melodías de la cueca urbana. Por ejemplo, si el cantor 2 desconoce la estrofa que viene de la cueca, avisa a los demás con una mirada y deja al cantor 3 que la haga. Si esto ocurre, se alteran las funciones señaladas desplazándose una persona más allá. Si esto ocurriera en el ejemplo que acabo de dar, el cantor 3 pasaría a la primera voz, el cantor 4 a la segunda y el cantor 1 animaría la cueca; el remate sería entonces responsabilidad del cantor 1. Asimismo, en algunas ocasiones se alteran las funciones de los cantores para comodidad de los que participan en la rueda. Por ejemplo, quienes no son buenos animando dejan que otro de los cantores anime por ellos y pasan a segundear²⁵. La

²⁵ De aquí puede inferirse que cuando la rueda se reduce a menos de 4 personas (tres o dos), la triple función de los cantores (canto en primera, en segunda y animación) se reparte entre los cantantes existentes.

estructura tradicional del canto a la rueda, por tanto, intenta cumplirse pero se adapta a cada lote de cantores.

Detrás de esta compleja estructura de canto se esconde uno de los detalles performáticos más notables de la cueca urbana: la rotación de las voces. Este es uno de los aspectos que los músicos consideran “exigente” pues implica estar siempre atento al momento en que entra el nuevo verso (rotación), tener precisión rítmica para cantar o tañer y saber animar. A esto se suman las habilidades “naturales” que deben tener o aprender los cantores, muchas de ellas señaladas por Nano Núñez en la prensa y en los textos que escribió en vida. Según él, “Había que tener buen pito para cantar, saber versos por cientos, variaciones de melodías” (Núñez, 1987: 1-2), además “no pifiarse [equivocarse] en una cueca o melodía” porque eso podía llegar a ser “una deshonra muy grande” (Núñez, 1997: 4). Esto también lo recuerda el cantor de Aparcoa, Julio Alegría, quien señala que en las ruedas “históricas” si alguien se equivocaba en una melodía “sale al rato, con disimulo, y sirve los vasos de vino a los que están en la rueda” (Alegría, 1981: 128). La rotación de las funciones del cantor es, a pesar de las variaciones que pueda tener en su forma final, un aspecto riguroso de la performance del canto a la rueda y una de sus características performáticas principales.

El sentido de la rotación de las voces es doble: por un lado, permite que cada cantor cante en primera voz sólo una vez, guardando su energía para las otras cuecas que quedan en la rueda, que pueden ser decenas. Por otro lado, permite que la “energía” del canto se traspase entre los cantores (hacia la derecha) como si fuera la “tradición” misma la que circula entre sus gargantas. Como explican los cantores jóvenes, el canto de lotes es “energía viva”²⁶, un “arte de cantar” que “conlleva una energía que pasa entremedio, que pasa por todos los cantores que están metidos en la rueda”²⁷.

En las ruedas actuales es común ver que algunos cantores se equivocan. Al respecto, parece ser que el nivel de exigencia y “lucha por la perfección” de las ruedas contemporáneas es más bajo que el que había en las ruedas “históricas”. En mis observaciones de campo noté que existe cierta tolerancia al error pues no hay grandes correcciones, solo miradas y desaprobaciones implícitas que sugieren que quien se

²⁶ Entrevista a Horacio Hernández, 20 de octubre de 2008.

²⁷ Entrevista a René Alfaro, Santiago, 6 de noviembre de 2008.

equivocaba debe practicar más, pero nadie es expulsado ni sirve el vino, como señalaban Alegría y Núñez. Esto indica que la rueda está llena de riesgos y que, si bien implica fallos, éstos dependen del significado y grado de aceptación que la comunidad le asigna a la performance, pudiendo ser muy estricta o más bien blanda (Bauman, 2012: 102), como parece ser en este caso. La aceptación de errores dentro de la escena actual parece ser uno de los aspectos que diferencia las ruedas “históricas” (más estrictas) de las “contemporáneas” (más relajadas). Sin embargo, como he podido reunir ejemplos grabados de ruedas “históricas” por lo que es difícil de establecer esta idea con certeza. Mi impresión es que al ser la escena actual mucho más numerosa que la histórica, este aspecto permite el acceso a más personas a las claves de la tradición, permitiendo mayor difusión a través de la integración de más personas a la audiencia.

4. Ejemplo de canto a la rueda: “Las Niñas de Calle Duarte”

Revisemos ahora un ejemplo de canto a la rueda. La cueca escogida que he escogido como ejemplo es *Las Niñas de Calle Duarte*, una de las cuecas publicadas por Fernando González Marabolí en su libro *Chilena o Cueca tradicional* (Claro et al, 1994: 222, Cueca N°287) y luego grabada por Los Chinganeros en su disco *Cuecas de Barrios Populares* (2009). El ejemplo está tomado de un canto a la rueda realizado por este grupo en un ensayo en el Club Social y Deportivo Comercio Atlético el 18 de mayo de 2009 en Santiago. Escojo esta cueca por tres razones: primero, porque es una de las pocas cuecas que pude grabar en formato de canto a la rueda en audio y video durante mi trabajo de campo; segundo, porque es un canto a la rueda “tradicional” hecho con instrumentos, cuestión frecuente entre los grupos de cueca urbana chilenera. Es además un buen caso de rueda contemporánea “tradicional” que puede ser cantada en el escenario si el grupo lo desea, pues está hecha con instrumentos, o sea sirve de ejemplo del modo en que la tradición se adapta a la modernización del género; y tercero, porque el texto y la melodía de esta cueca son representativos de las temáticas de la cueca urbana actual. Todos estos aspectos permiten entender de modo general el sonido del canto a la rueda y su aspecto más importante: el orden de entrada y salida de las voces.

Entre los años 2000 y 2010 prácticamente no hay cantos a la rueda grabados o registrados que expliquen este fenómeno, menos aún cantos a la rueda “espontáneos”. Si

bien hay algunas grabaciones de video tomadas por aficionados durante talleres de canto a la rueda²⁸ y fragmentos de ruedas filmados en el documental *La Cueca es Brava* de Luís Parra (2007-2010), la documentación del canto a la rueda es todavía escasa, sino inexistente. De acuerdo a lo que puede conocer en mi trabajo de campo, hay muchas personas que poseen ruedas grabadas desde 2003, pero estos videos no son de acceso público y requiere un trabajo individualizado más fino que el que yo pude realizar. Volviendo a las grabaciones que sí se pueden consultar, junto con las hechas por Los Chinganeros -en el CD adjunto de esta tesis- y las grabaciones de Los Trukeros en su disco *Cuecas Bravas*, en los casi cincuenta discos compactos editados por la escena de la cueca entre 1997 y 2010 hay pocos ejemplos de cantos a la rueda²⁹. Esto se debe al carácter íntimo, amisto o familiar que posee esta práctica, pero también a la dificultad de encontrar el momento preciso para documentarlo pues las ruedas suelen ser espontáneas y no necesariamente regidas por la lógica del “ensayo”. Este motivo es el que me llevó a decidir durante mi trabajo de campo no filmar en ningún momento ruedas, a menos que la ocasión lo permitiera. Durante mis tres estancias en Santiago, en efecto, logré ser testigo de no más de 8 o 10 ruedas surgidas de modo espontáneo, una de las cuales es ésta. El resto de las que observé se hicieron en el Galpón Víctor Jara el año 2009 y 2010 –a las cuales me referiré más adelante- además de las que participé después del año 2010, más numerosas en cantidad.

La presente grabación de audio y video fue hecha durante el referido ensayo del conjunto Los Chinganeros en preparación de la grabación de su disco *Cuecas de Barrios Populares* (2009). Los cantores presentes en este ensayo son cinco, no cuatro como sugiere la rueda ‘ideal’. Sin embargo, el quinto músico no canta, solo toca. La cueca está hecha con contrabajo, acordeón y dos guitarras (sin piano) con la participación de los músicos Marco Palma (Acordeón), Giancarlo Valdebenito (Contrabajo), Carlos Godoy (pandero), Cristián Campos (guitarra base) y Rodrigo Pinto (guitarra solista), faltando ese día René Alfaro y Luís Castro por razones que desconozco. Durante este tiempo mi relación con Los Chinganeros fue cercana (2008-

²⁸ Como el realizado en la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven el año 2008 ubicada en Balmaceda 1215, comuna de Santiago.

²⁹ Pueden escucharse cuecas en formato de rueda (sin instrumentos, *a capella*) en Los Trukeros, *Cuecas Bravas* (2003) y Los Tricolores, *Cuecas de Remolienda* (2003), grupos de la primera generación. Asimismo, algunos documentales recientes contienen fragmentos de rueda como *¡También es cueca! Cueca chilena: tan joven y tan vieja* (2012), minutos 47:30-48:43.

2009) por lo que esta grabación no fue una intromisión en su trabajo como grupo, sino más bien el resultado de un seguimiento de sus ensayos. La cueca no posee bailarines.

El texto original de la cueca *Las Niñas de Calle Duarte* con sus versos, muletillas y anticipaciones se aprecia en la tabla 8. Remito al lector al video adjunto en el CD para seguir mi análisis de la cueca. Como se puede ver aquí, a diferencia de *Me gustan los barrios bravos* -que no tenía muletillas posteriores- esta cueca no posee anticipaciones:

Nº Verso	Muletilla Anterior	Anticipación	Texto original	Muletilla Posterior
1	Mi vida		Las Niñas de calle Duarte	¡Si ay, si, si!
2	Mi vida		Son como el papel rosado	Negra del alma
2	Mi vida		Son como el papel rosado	Negra del alma
3	Mi vida		Que desprecian los solteros	¡Si ay, si, si!
4	Mi vida		Por querer a los casados	Negra del alma
1	Mi vida		Las Niñas de calle Duarte	¡Si ay, si, si!
5			De las fondas mejores	
6			Que hay en el parque	¡Si ay, si, si!
7			las sacan estas niñas	
8			De calle Duarte	Negra del alma
5			De las fondas mejores	
6			Que hay en el parque	Negra del alma
9			De calle Duarte, si	
10			Canto guerrero	¡Si ay, si, si!
11			Gritando con el alma	
12			Del chinganero	Negra del alma
13			Toca puras chilenas	
14			La “guasa Elena”	¡Si ay, si, si!

Tabla 8
Texto cantado de la cueca *Las Niñas de Calle Duarte*

En el video se puede apreciar que la cueca no parte de modo inmediato, sino que va apareciendo a medida que los músicos se van integrando a la performance. La introducción de la cueca la hace el cantor 4 (Rodrigo Pinto) hacia el segundo 0:27. A ella se suma luego la guitarra de base (segundo 0:40). Mientras se produce esta introducción, el cantor 2 (Carlos Godoy) anima el ensayo invitando a cantar la cueca diciendo “vamos a las niñas de calle Duarte, gancho... póngale bueno... las de las piernas suaves... ehe... ¡en Chile con Los Chinganeros!”, algo característico del llamado al baile de los grupos de cueca urbana. El acordeón hace una introducción en un tono equivocado (la dominante) pero luego se acopla a la tonalidad de la cueca (Re mayor),

mostrando la espontaneidad del ensayo. Este pequeño error no recibe mayor atención por parte de los otros músicos pues, como mencioné más arriba, existe tolerancia a estos detalles en la medida en que no afecten los aspectos fundamentales de la “tradición”; además, en vivo este tipo de errores es poco común.

Una vez encontrado el tono, inicia o “saca” la cueca el cantor 1 (Giancarlo Valdebenito) mientras le segundean el cantor 3 (Cristián Campos) y el cantor 4 (Rodrigo Pinto). El cantor 2 no canta para prepararse para la parte en la que le toca. Una vez que entra el cantor 2 descansa el cantor 3. El cantor 4, en cambio, decide no descansar y segundea en todas las partes excepto en el remate, donde le toca cerrar la cueca con el remate. Estos dos últimos elementos —el cantor 2 sin segundear y el cantor 4 segundeando— son cambios que el grupo hace al canto a la rueda contemporáneo “tradicional”, mostrando con ello la variabilidad que posee el canto a la rueda dentro de la escena misma de la cueca urbana (especialmente en un contexto de ensayo). El conjunto Los Chinganeros, en este sentido, suele caracterizarse por hacer un canto apegado a la tradición, pero como se aprecia aquí, durante sus ensayos va probando distintas alternativas. En la grabación que finalmente quedó registrada en el disco, la formación que canta esta cueca es otra (con la excepción de Carlos Godoy que hace también de cantor 2).

En la partitura que adjunto a continuación se observa el movimiento de las voces de la rueda. He excluido por motivos de espacio los instrumentos que acompañan la cueca y las animaciones. Como puede verse, la voz principal (en rectángulo rojo) se reparte entre los cuatro cantores de modo continuo. Esta es una regla que suele respetarse cuando se canta de a cuatro. En esta rueda hay cinco cantores, por lo que uno de ellos (Marco Palma, acordeón) ha omitido hacer la voz principal, pero segundea tenuemente toda la cueca. La presencia de un cantor más, a la larga, puede beneficiar la rueda; en este caso ayuda a engrosar la segunda voz.

Las Niñas de Calle Duarte

Recopilación: Fernando González Marabolí

Cueca urbana en versión "canto a la rueda" de
Los Chinganeros (18 de mayo de 2009, Club
Comercio Atlético). Grabación: Christian Spencer

Introducción
(instrumental y
recitada)

CUARTETA

Cantor 1
(Contrabajo)

Cantor 2
(Pandero)

Cantor 3
(Guitarra Base)

Cantor 4
(Guitarra solista)

Mi vi da las ni ñas de ca lle Duar___ ¡Si, ay si si!___ Mi vi da son co moel pa pel ro sa___do Ne gra del al ma___ Mi vi da son como el pa pel ro sa do Ne gra del al ma___
Mi vi da que des pre cian los sol te ros ¡Si, ay si si!___ Mi vi da por que rer a los ca sa___dos Ne gra del al ma___ las ni ñas de ca lle Duar___ te Ne gra del al ma___

de ca lle Duar___ ¡Si, ay si si!___ Mi vi da son co moel pa pel ro sa___do Ne gra del al ma___ son como el pa pel ro sa do Ne gra del al ma___
cian los sol te ros ¡Si, ay si si!___ Mi vi da por que rer a los ca sa___dos Ne gra del al ma___ las ni ñas de ca lle Duar___ te Ne gra del al ma___

de ca lle Duar___ ¡Si, ay si si!___ Mi vi da son co moel pa pel ro sa___do Ne gra del al ma___ son como el pa pel ro sa do Ne gra del al ma___
cian los sol te ros ¡Si, ay si si!___ Mi vi da por que rer a los ca sa___dos Ne gra del al ma___ las ni ñas de ca lle Duar___ te Ne gra del al ma___

SEGUIDILLA I

C1+Cbass

C2+Pand

C3+Guit

C4+Guit.Sol.

que hayen el Par___que ¡Si ay si si!___ Las sa can es tas niñas de ca lle Duar te Ne gra del al ma ma___ De las fon das me jores quehay en el Par___que Ne gra del al ma___

De las me jo res fondas que hayen el Par___que ¡Si ay si si!___ Las sa can es tas niñas de ca lle Duar___ te Ne gra del al ma___ De las fon das me jores quehay en el Par___que Ne___ del al ma___

De ca lle Duar te

que hayen el Par___que ¡Si ay si si!___ Las sa can es tas niñas de ca lle Duar te Ne gra del al ma ma___ De las fon das me jores quehay en el Par___que Ne gra del al ma___

SEGUIDILLA II

2

REMATE

C1+Cbass

27

gue rre ro que ¡Si ay si si! Gri tan di con el alma del chin ga ne ro Ne gra del al ma can pu ras chi le nas la gua saE le na ¡Si ay si

C2+Pand

27

can pu ras chi le nas la gua saE le na ¡Si ay si

C3+Guit

27

Si Can to gue rre ro ¡Si ay si si! Gri tan do con el alma del chin ga ne ro Ne gra del al ma

C4+Guit.Sol.

27

gue rre ro que ¡Si ay si si! Gri tan di con el alma del chin ga ne ro Ne gra del al ma To can pu ras chi le nas la gua saE le na ¡Si ay si

rubato

Ejemplo 11
Las Niñas de Calle Duarte incluyendo muletilla anterior, muletilla posterior
y texto original (no hay anticipaciones). Transcripción: Christian Spencer E.

La entrada de las voces que segundean no cae “encima” de la voz principal, sino que se acopla a ella una vez que ésta ha dicho algunas sílabas³⁰. Este método de entrada se hace con el fin de dejar brillar la voz primera y permitir floreos que -en el caso de esta versión- no se produjeron. A diferencia de otras ruedas, aquí la melodía tiene pocas variaciones entre un cantor y otro, por lo que su sobriedad permite apreciarla bien.

Si bien esta rueda con instrumentos está hecha sin improvisaciones especiales por parte de los músicos, posee algunos elementos característicos de este estilo performativo que vale la pena comentar. La animación inicial (Godoy), el marcado vibrato del cantor 2 y el “¡Ay!” que hace el cantor 4 en el remate (cs. 33-34, no escrito), constituyen momentos de novedad dentro de la rueda. Asimismo, el uso de dosillos (cs. 9, 13, 21, 25 y 33) y sílabas arrastradas (*portatos*) al cantar (cs. 6 y 13) son modos de personalizar el canto de acuerdo a las habilidades de cada cantor. Lo mismo ocurre con las muletillas, que ayudan a definir el tema y tipo de cueca que se está cantando (Claro et al, 1994)³¹. El pulso de la cueca, en cambio, posee un tempo de $\text{♩} = 100$ que la hace ágil comparada con las cuecas del canon folclórico. La versión de Los Chinganeros, entonces, se enmarca dentro de los rasgos performáticos propios de la cueca urbana chilenera y tiene el sello personal del grupo, cual es la sobriedad y apego a la “tradición” sin grandes adornos ni innovaciones más que las mencionadas.

En relación a la armonía, aunque la textura con contrabajo y guitarra pareciera ser oscura, la tonalidad de esta cueca es “brillante”. La nota de partida del canto, Fa# (cs. 2), en Re Mayor, es una nota aguda para el registro del tenor y muy aguda para el registro de un barítono. Debido al timbre de los cantores de este grupo, la brillantez de la tonalidad se aprecia sólo cuando entra el cantor 2 de con una voz delgada y gangosa, dejando en evidencia el esfuerzo que implica la nota sobreaguda Fa# en la partida de la cueca. Se trata de un “grito” que puede asemejarse al modo en que se hacían las ruedas “históricas”. Una vez terminado el cantor 2, la cueca vuelve a su color anterior.

³⁰ Según González Marabolí, el cantor que segundea debe dejar pasar tres sílabas antes de hacer su voz: “el grito del cantor abarca la mitad de la melodía y alcanza a nombrar sólo las 3 primeras sílabas. De inmediato se le pegan deshermanadas, una detrás de otra -y no suenan iguales porque están representando un planeta que es distinto- la segunda y tercera voz para adornar la primera” (Claro et al, 1994: 156).

³¹ Las muletillas usadas en esta cueca son “Mi vida” (3 sílabas) y “negra del alma” (5 sílabas). Este tipo de muletillas existe desde -al menos- la década de 1940 en grabaciones de RCA Víctor y EMI Odeón.

El tema de esta cueca encaja con uno de los cinco grandes tópicos de la cueca urbana: las “casas de niñas” o de prostitución donde se hacía antiguamente la cueca brava. La referencia a estos espacios es un modo de resaltar la cultura popular antigua de los burdeles que además las mujeres representan. De acuerdo a los rudimentos históricos de la “tradición”, los prostíbulos eran espacios nocturnos obviados por la industria de la cultura porque rompían “la normatividad corporal escénica diurna, heterosexual y blanca de las clases medias semi ilustradas e ilustradas de la época” (Spencer, 2013b: 635). Allí se refugió la cueca para “resistir” las prohibiciones y el control de la diversión hecha por el Estado. El burdel, en este aspecto, es un ejemplo de práctica performativa espacializada en el que la cueca chilenera encuentra un espacio para desplegarse durante los primeros dos tercios del siglo XX (Spencer, 2013b).

Siguiendo esta línea, el texto de esta cueca ensalza el modo de canto que se hace en las casas de remolienda de la calle Duarte, que considera “guerrero” (aguerrido) y con “alma del chinganero” (el roto). La frase “De las fondas mejores / que hay en el parque /las sacan estas niñas / de calle Duarte”, asimismo, se refiere a la fiesta cuequera que arman las prostitutas de la “Guasa Elena” en el Parque (Cousiño), reafirmando la narrativa de autenticidad de la cultura popular vinculado a ciertos espacios. Las Niñas de calle Duarte, en conclusión, son las cantoras de cueca urbana que portan la tradición barrial y localizada de la cueca chilenera.

5. La influencia del canto a la rueda en la escena de la cueca urbana

Una vez que el canto de la rueda se establece de manera regular en Santiago, hacia el año 2007, crece significativamente la cantidad de asistentes a sus sesiones de canto. De los encuentros semipúblicos iniciales realizados en La Posada del Corregidor (2003-2006), con grupos de 10 a 20 personas, se pasa a las del Centro Cultural El Ainil (2007-2009) y luego al Galpón Víctor Jara (2009 hasta hoy), con un público regular de más de 20 cantores y 40 a 50 personas bailando, en promedio. Esto se debe a que las ruedas se hacen más conocidas como “circuito de músicos y aficionados a la cueca urbana”, según señalan Los Trukeros³² y no sólo como encuentros para especialistas. Pero también a que los músicos comienzan a difundir las ruedas a través de blogs y sitios de Internet,

³² "Los Trukeros: "La cueca necesita...", Op. Cit..

generando una mayor demanda por ellas. Las redes sociales -creadas por los “lazos” débiles y fuertes de las audiencias- contribuyen a masificar el deseo de encontrar un lugar donde cantar y bailar de modo gratuito. En la Imagen 35 se ve el *flyer* de la rueda de El Ainil, fechado el año 2008:



Imagen 35

Flyer del canto a la rueda del centro cultural El Ainil (Septiembre, 2008)³³
donde se invita a cantar a la rueda de modo abierto con instrumentos

Las Imágenes 36 y 37, más abajo expuestas, muestran la afluencia de público al Galpón Víctor Jara el año 2011. En la Imagen 36 se ve el Galpón con cerca de 150 personas bailando mientras en la zona derecha (elipse amarilla) un grupo aproximado de 15 personas hace la rueda y canta para los asistentes. El detalle de esta imagen (Imagen 37) permite ver que la rueda de cantores y cantoras está tocando piano eléctrico, pandero, acordeón y cajón (elipse amarilla). Si bien estas últimas dos fotos no corresponden al año de estudio de esta investigación, muestran de buena forma la masificación que tuvo la rueda después del año 2009 y la disposición física que adoptan en el espacio físico.

³³ Flyer tomado de <http://www.ainilarteycultura.blogspot.com/> [Acceso: 21 diciembre 2013].

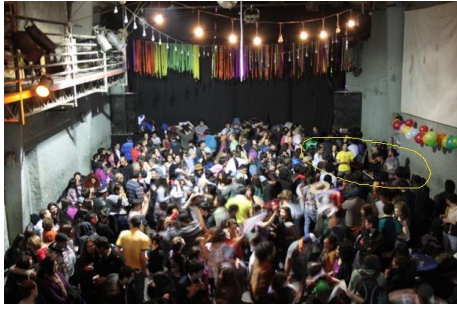


Imagen 36 (general)
Canto a la rueda contemporáneo ‘escénico’
en Galpón Víctor Jara, 6 de Sept. de 2011,
con rueda de cantores (elipse amarilla)



Imagen 37 (detalle)
Detalle del grupo de cantores y cantoras en rueda
completa referido en Imagen 36, tocando piano eléc-
trico, pandero, acordeón y cajón (elipse amarilla)

Al igual que hizo la primera generación de cuequeros (1997-2003), la segunda generación (2003-2007) integra prácticamente todos los elementos de la rueda a sus presentaciones en vivo. Entre los aspectos que son “traspasados” de la rueda a las presentaciones con público, encontramos el repertorio, el uso del “grito” (buen pito), los tonos “brillantes” y agudos (de la rueda chilenera), las técnicas de floreo y requiebro de la voz, la rotación de las voces (canto de a cuatro cantores) y la aceleración del pulso. Si bien la rueda ‘ideal’ de cuatro cantores que analizamos aquí no se cumple, los otros elementos sí lo hacen, de modo similar a las ruedas “tradicionales”.

Este último aspecto es el cambio más importante del canto a la rueda en la última década: convertirse poco a poco en una performance de escenario con uso de instrumentos. A partir del canto a la rueda del Centro Cultural Ainil y sobre todo del Galpón Víctor Jara (2009), los cantos a la rueda comienzan a parecerse cada vez más a la performance de escenario de la cueca urbana. Si en la época de la Posada del Corregidor (2003) el canto a la rueda era el que influenciaba la performance escénica de la cueca urbana, a partir del año 2009 este proceso se invierte, siendo el “escenario” el que afecta los cantos a la rueda “tradicionales”. Esto hace que se “simplifiquen” o abran al público de la ciudad. Así, a medida que se aproxima el bicentenario, la performance de la cueca urbana y el canto a la rueda ‘escénico’ se van pareciendo cada vez más, siendo a veces indistinguibles. Para los músicos de la cuarta generación (desde 2010), el canto a la rueda “contemporáneo” tradicional (Imagen 34) es el mismo que el canto a la rueda “escénico” (Imágenes 36 y 37). Puede decirse que a partir de la aparición de las ruedas del Galpón Víctor Jara, el año 2009, el estilo performativo del canto a la rueda “contemporáneo” se divide de modo definitivo en los dos mencionados: uno

“tradicional” próximo a las ruedas “históricas”, y otro “escénico”, cercano a la performance pública en los lugares de cueca ya revisados en los capítulos anteriores.

¿Cuáles han sido las transformaciones exactas que ha sufrido el canto a la rueda “tradicional” al hacerse más “escénico”? Podemos mencionar cuatro cambios principales vigentes desde -al menos- el año 2009:

1. “SIMPLIFICACIÓN” DEL CÍRCULO IMAGINARIO DE LA RUEDA. La circunferencia del canto a la rueda -como la que vimos en el video *Las Niñas de Calle Duarte* de Los Chinganeros- se va convirtiendo poco a poco en un semicírculo o línea frontal de cara hacia el público. Este cambio se ajusta a la disposición escénica estándar de las bandas de rock o cumbia chilenas, donde los cantores van adelante, los instrumentistas a un costado y la batería atrás. Como se aprecia en las Imágenes 38 y 39, las ruedas suelen formarse en círculos o semicírculos para permitir el flujo del canto hacia la derecha, pero las performances de escenario se hacen de modo frontal (Imágenes 40 a 44). Así, al pasar la rueda al escenario se tiende a perder el círculo imaginario y a estandarizarse un modo de performance casi totalmente frontal. Este fenómeno es característico de todos los grupos y variantes.



Imagen 38

Canto a la rueda en disposición circular de Los Chinganeros, Comercio Atlético, 18 de mayo de 2009



Imagen 39

Canto a la rueda en disposición circular en el Galpón Víctor Jara, 30 de noviembre de 2010³⁴

³⁴ Fotografía tomada por Fabiolina. En Flickr: <http://www.flickr.com/photos/fabiolina/5230617930/sizes/z/in/photostream/>. [Acceso: 21 de diciembre de 2013].



Imagen 40
Los Chinganeros, *La Habana Vieja*,
23 de octubre de 2008



Imagen 41
Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna,
Galpón Víctor Jara, 6 de mayo de 2009



Imagen 42
Los Trukeros en disposición frontal, *Centro Cultural Matucana 100*, 16 de julio de 2008



Imagen 43
Los Tricolores, 31 de octubre de 2008,
Bar Las Tejas



Imagen 44
De Caramba en el Festival de Música Latinoamericana de Santiago (2012)³⁵

2. UTILIZACIÓN DE INSTRUMENTOS AMPLIFICADOS POR UN SISTEMA ELÉCTRICO. El canto a la rueda contemporáneo “tradicional” suele hacerse con instrumentos acústicos en espacios pequeños, como en el ejemplo que vimos. Los cantos a la rueda públicos, en cambio, manipulan el volumen de sonido de los instrumentos (como el piano) para oírse mejor dado que el espacio es mayor y hay más ruido. En las ruedas ‘escénicas’ las voces suelen amplificarse (“microfonearse”) de acuerdo con el espacio donde se canta y los instrumentos que se utilizan, como se ve en el teclado que aparece en la Imagen 43 (a la izquierda) o en la misma rueda del Galpón (Imagen 37, a la izquierda). Muchos conjuntos de cueca, efectivamente, tienen sus propios ingenieros de sonido (“sonidistas”) y/o mesas de mezcla para conseguir un sonido propio, llegando a

³⁵ Foto tomada de <http://vimeo.com/58270443>. [Acceso: 11 de marzo de 2014].

convertir éste en un sello fundamental de su estilo performativo. Los Trukeros (Imagen 42) y De Caramba (Imagen 44) son músicos chilenos y cantores de rueda que al hacer fusión instrumental adaptan su sonido al espacio donde se encuentran, contratando sonidistas y mesas de sonido que permiten darles un sello característico.

3. CAMBIOS EN EL REPERTORIO. El repertorio tiende a concentrarse en las cuecas que forman parte del ‘canon urbano’ por las restricciones que impone la presencia de los bailarines en la “cancha” y el formato de presentación de los restaurantes y locales de cueca urbana. En efecto, debido a la necesidad de que los bailarines descansen y consuman alcohol y comida, los grupos salen a cantar 2 o 3 veces una misma noche, articulando una dinámica de consumo-baile que favorece el espectáculo antes que la rueda íntima. En mi faceta de músico entre los años 2011 y 2013 me vi enfrentado varias veces a dividir las performances en 2 a 3 partes para que el restaurant o bar pudiera obtener beneficios de nuestra presencia. Este aspecto es tal vez la señal más clara de las transformaciones que vive la cueca urbana en su performance para adaptarse a los contextos donde se hace. En muchos casos, incluso, es difícil distinguir si se está en presencia de un canto a la rueda “contemporáneo” tradicional (como Los Chinganeros ensayando) o “escénico” (como el Galpón Víctor Jara), o simplemente ante una performance cualquiera, sin rueda. Esta confusión entre rueda (“tradicional” o “escénica”) y performance regular (sin rueda) es parte del proceso de cambio que vive el género, por lo cual la tipología no debe ser comprendida de modo rígido.

4. INTEGRACIÓN DE INSTRUMENTOS. Como mencioné anteriormente, los cantos a la rueda “históricos” solían hacerse sólo con percusiones o directamente sin instrumentos. En las ruedas “tradicionales” y “escénicas”, en cambio, se integran idiófonos (pandero, tañador o cajón peruano), cordófonos (guitarra o contrabajo, de uso frecuente) e instrumentos armónicos (acordeón, piano y, excepcionalmente, arpa). Esta es una demostración de que las performances regulares (con instrumentos) han ido influenciando el canto a la rueda, haciendo que se parezcan cada vez más.

Estos cuatro aspectos son los cambios más visibles del canto a la rueda como práctica performática y performativa. ¿Es esta conversión hacia una rueda “escénica” algo positivo o negativo? Mi experiencia me muestra que no hay acuerdo sobre este punto entre los cultores. Algunos critican la “escenificación” de la rueda por considerar que

quienes cantan no son parte de “lotes” de cantores, sino miembros de conjuntos de música que sólo cantan cuando hay público. Otros consideran que las ruedas del Galpón Víctor Jara, aunque masivas, siguen siendo ruedas “tradicionales” debido a ciertas exigencias presentes al cantar. Positivo o negativo, el hecho es que ambos fenómenos coexisten: los grupos de cueca urbana “traspasan” elementos del canto a la rueda a sus performances en vivo y los cantos a la rueda “contemporáneos” tradicionales ocurren todavía en espacios íntimos fuera del ámbito del escenario. De esta forma la escena de la cueca se diversifica para suplir las demandas de los músicos, las audiencias y los dueños de locales donde se baila cueca.

Todos estos cambios, al igual que otros mencionados a lo largo de este capítulo, tienen directa relación con el concepto de “tradición”. Como en otros aspectos de la escena, existe un proceso dialéctico en el que la estabilidad (rueda “tradicional”) y el cambio (rueda “escénica”) no se oponen sino que se complementan para redefinir los límites de la tradición (Bohlman 1988: 20, 64). Esto es lo que Buchanan llama “culturas populares neotradicionales” o tradiciones sometidas a cambios luego de procesos extensos en los que hay una “transición” política que las afecta y redefine (Buchanan, 2006: xv, 26-27). El mismo término ha sido utilizado por Torres al hablar de “neocuequeros” en el sentido de músicos que buscan una identidad fundada en la cultura festiva por medio de la cueca (Torres, 2010: 119-120). Se trata de una expresión “post-folclórica” que deviene en música popular “urbana y contemporánea, practicada sobretudo por jóvenes” (Torres, 2011). Con todo, el proceso de cambio dialéctico de estos dos tipos de canto a la rueda muestra que existe una adaptación de los músicos de las distintas generaciones a las exigencias del contexto social, donde se combina “tradición” (continuidad) con “neotradición” (cambio) (Cfr. Giddens, 1990: 37, 54). De este modo, el cambio se convierte en una “fuerza creativa” que forma las “bases sociales de una comunidad” y no en un problema para los grupos sociales (Bohlman, 1988: 12) o, en palabras de Rice, las tradiciones musicales son socialmente originadas y socialmente mantenidas (Rice, 1994: 29):

Los individuos heredan y se apropian de la práctica musical junto con prácticas económicas, ideológicas y sociales, y entonces las recrean, reconstruyen y reinterpretan en cada momento del presente. Las decisiones que ellos toman, las formas que la tradición adopta y las interpretaciones de su significado se hacen

por interés hacia algo, son estrategias socialmente informadas ubicadas en la intersección del pasado con el presente

Las transformaciones que sufre el canto a la rueda y la misma escena se insertan de lleno en los cambios culturales y políticos de la sociedad chilena del siglo XXI. Aunque estos cambios no tienen un efecto “directo” sobre la cueca urbana o sobre el canto a la rueda, constituyen el telón de fondo que permite que los cultores jóvenes se conviertan en representantes del cambio cultural, no sólo musical. Como explican Couso y Tohá (2009), durante la primera década del siglo XXI el país vive una crisis de legitimidad y confianza en la política. La institucionalidad del país aparece “agotada” para los ciudadanos, lo que tiene como consecuencia que la población pierda interés en los macrorelatos y se vuelva hacia la vida privada (Cfr. Guzmán, 2009). En el campo de la cultura esto se manifiesta en una diversificación de las actividades en los segmentos más jóvenes que, según muestran las encuestas de consumo cultural, prefieren ir al teatro que participar políticamente de sus juntas vecinales (Catalán y Torche, 2005; CNCA, 2007; CNCA, 2011). Las nuevas generaciones demandan otras formas de consumo cultural y espacios de sociabilidad, como los que el canto a la rueda “escénico” ofrece. Los nuevos músicos buscan alternativas de performance no sólo para “representar” la “tradición” sino también para transformarla desde dentro y orientarla hacia un modo de acción social, usando las palabras de Waterman (1990a: 7-8). Es la “cultura performativa” que instala la escena de la cueca en la capital con una impronta signada por la ampliación de la música en vivo y la aparición de una “cultura festiva” que permite el ocio nocturno y celebra el baile y canto de la “tradición”.

En el contexto de cambio del Chile del nuevo siglo, la cueca es una alternativa de convivencia social y una manera de buscar la “identidad no modernizada” del país por medio de las prácticas urbanas (Bengoa, 2009: 66). Como señala Mario Rojas en una entrevista publicada el año 2008, “hoy estamos viviendo un proceso de reformulación y se recogen las tradiciones urbanas”³⁶ con el fin de salvar a la sociedad civil de los efectos de la mercantilización y recuperar la “comunidad perdida” (Bengoa, 2006: 47). Es así como se reafirma no sólo la importancia performática de la cueca -como sonido

³⁶ Mario Rojas en De La Sotta Donoso, Romina. 2008. “Salen el huaso y la china, entran los bravos”. *El Mercurio On line*, 21 de diciembre.

de un género musical- sino también su carácter social o performativo que crea “lazos”. Como señala Rodrigo Torres, después de la dictadura:

la cueca recupera la condición de práctica ciudadana, libremente realizada, no condicionada desde el constructo de patria y de nación. La cueca es cultura, sociedad civil. Se sacó los ropajes y los disfraces” para dar una nueva luz a los músicos “neocuequeros”³⁷.

En este contexto, la creación de la variante “escénica” del canto a la rueda contemporáneo puede ser leída como un proceso de *folclorización* que convierte un fenómeno performativo privado en un evento público y escenificado. Como señala Martí, la folclorización se hace presente cuando realizaciones concretas del folclore se convierten en “productos” que tienen representación (Martí, 1996: 25-26). Como vimos en el caso de *La Chilena en la Plaza*, en el capítulo 3, el uso del espacio como herramienta para la diseminación de la sociabilidad por medio de la música es una manera de “reproducción social” de lo local (Appadurai, 1996: 179). Del mismo modo, el canto a la rueda es un intento por reutilizar el entorno urbano y convertirlo en un espacio *enteramente vivido*, usando la expresión de Edward Soja (2008: 30), donde la música produzca socialmente el espacio (Cohen, 1995a: 434). De este modo ofrece un lugar de encuentro para tradiciones que la dictadura y la “compulsión modernizadora” minimizaron en su derrotero hacia el desarrollo.

Podemos concluir que la influencia del canto a la rueda sobre la escena de la cueca urbana ha sido múltiple. Por un lado, la rueda ha alimentado la escena con aspectos performáticos específicos como el uso “grito”, los tonos “brillantes” y agudos, el floreo y requebro de las voces y, lo más importante, el sistema de rotación de voces. Esto ha significado una mayor exigencia técnica para los músicos de la cueca urbana (performatividad) y un intenso funcionamiento en las redes sociales para encontrar lugares de ensayo o canto (performatividad). Por otro lado, ha introducido cambios que si bien han sido criticados por otros músicos por su lejanía con la “tradición” “histórica”, han facilitado la adaptación de elementos de la rueda al escenario. Con ello se ha trasladado la “tradición” desde la calle y los barrios al escenario urbano contemporáneo. E actitud abierta hacia el cambio, precisamente, es la que mantiene viva

³⁷ Entrevista a Rodrigo Torres, Santiago, 2 de noviembre de 2008.

a la escena de la cueca urbana en las ciudades de Santiago y Valparaíso, proyectándola incluso fuera de la capital a ciudades como Rancagua, Concepción o Temuco.

6. Conclusiones

El canto a la rueda es el estilo performativo que caracteriza a la cueca urbana y en la variante chilena adquiere sus rasgos más nítidos. El aprendizaje de este modo de cantar proviene de las enseñanzas de los viejos cultores y también del libro *Chilena o Cueca tradicional*. Desde el punto de vista performático implica la presencia de varios cantores (mínimo 2 e idealmente 4, distribuidos en 2 voces), una distribución específica de roles (cantores y animador), una “estructura del canto” donde las voces tienen un orden de entrada y salida (mientras rotan hacia la derecha), una técnica de canto particular (el “grito”, característico de las voces con buen pito) y, en varios casos, el uso de instrumentos. Desde el punto de vista performativo implica el conocimiento de las temáticas de la cueca, el entrenamiento fuera del ámbito de la instrucción formal (e incluso fuera de los cuecazos) y una agenda de actividades en las redes sociales. Es un espacio de socialización que promueve las relaciones humanas y reutiliza el entorno urbano como espacio localizado para bailar y cantar por medio de la música.

Si bien la documentación del canto a la rueda es escasa en los estudios folclóricos y musicales chilenos, los testimonios orales permiten datar su existencia en la primera mitad del siglo XX. Hasta los años 90 los cantos a la rueda se ciñen a las prácticas musicales de los viejos cultores (cantos a la rueda “históricos”) pero en la etapa postdictatorial se aclimatan al nuevo contexto social (cantos “contemporáneos”) adoptando dos formas: una “tradicional” que reconstruye el canto “histórico” en grupos pequeños y ambiente de confianza; y otra “escénica” que si bien se hace a partir del canto “histórico”, implementa modificaciones performáticas que tienen fines artísticos y son escénicas y públicas. Este último tipo de rueda es una versión folclorizada del canto a la rueda “histórico” en la que se simplifica el círculo imaginario de la cueca, se utilizan instrumentos (que se amplifican) y se cambia la duración y complejidad del repertorio para adaptarse a las audiencias. Entre los cambios principales de esta época encontramos la “simplificación” del círculo imaginario de la rueda, utilización de instrumentos amplificados por un sistema eléctrico, cambios en el repertorio e

integración de instrumentos. Desde el año 2003 en adelante estas ruedas se establecen como una práctica regular de canto y baile en algunos puntos de Santiago, contando en algunos casos con difusión de la prensa.

Los cambios que sufre el canto a la rueda desde 2003 evidencian un proceso de adaptación de la escena a las necesidades performativas de los músicos y, en algunos casos, de las audiencias y los locales. Esto deja en evidencia la conexión de la música con la sociedad santiaguina y además que el canto a la rueda es una “construcción social de significación” que ofrece “mundo[s] de sentido” donde se entrelazan lo social con lo musical según las “experiencias intersubjetivas” de las personas que participan en ella (López Cano, 2006: 19). Así permite a músicos y audiencias “hacer algo” con la experiencia musical, más allá del momento de la rueda (Cfr. Madrid, 2009). De este modo la cueca crea realidades sociales donde están incluidos “eventos o experiencias musicales de consumo musical; conductas corporales o sociales producidas en torno a la música, procesos subjetivos, relaciones interpersonales o participaciones colectivas; modos de vestir o el look general, etc. y todos los elementos que distinguen la prácticas sociales y musicales en torno a un género o tipo de música” (López Cano, 2006: 6).

Las transformaciones del canto a la rueda adquieren sentido a la luz de la realidad del país de los últimos 20 años. La escena de la cueca es un modo de producción de cultura popular urbana y una búsqueda de espacios de pertenencia en la ciudad. El canto a la rueda, en este sentido, constituye no sólo un estilo performativo o una “técnica” musical, sino también un modo de ganar espacios para el encuentro social, como muestra el caso de La Posada del Corregidor, El Ainil y el Galpón Víctor Jara, que se suman a *La Chilena en la Plaza*, *Cueca Todo el Año* y los propios los lugares de cuecazos mencionados a lo largo de esta tesis. En el contexto del Chile del nuevo siglo, la cueca es una alternativa de convivencia social y una manera de buscar la “identidad no modernizada” del país desde prácticas urbanas específicas como ésta.

Los ejemplos dados a lo largo de este capítulo y esta investigación permiten entender que la cueca es una *práctica social* desde donde se crean estilos de vida, formas de pertenencia (locales o virtuales), intereses estéticos, estrategias de comunicación, competencias musicales y formas de significar la ciudad desde la música (Cfr. Cohen, 1999: 240). Los resultados de esta experiencia no provienen de una imposición externa

de la industria, las políticas culturales, los medios escritos o la academia, sino de las vivencias de los sujetos al interior de los espacios urbanos donde se *hace* la cueca y de la interacción de los viejos con los nuevos cultores y sus audiencias. Como señala el folclorista y solista de cueca urbana Héctor Pavez, la práctica de la cueca genera espacios de libertad y eso es lo que las audiencias y los músicos buscan en ella. Son los aspectos que la cueca “permite” hacer con la música, es decir, su performatividad³⁸:

CS: ¿Por qué la cueca representa mejor que otros géneros musicales este deseo de expresarse de la gente que tú mencionabas antes?.

HP: Bueno porque la cueca es en el fondo, es libertaria [...] te da el derecho de poder tú sentirla y expresarla como tú quieras hacerlo, porque no es una danza de cuadrilla, no es una danza ordenada. Cuando pasa a tierra pasa al pueblo y cuando lo hace al pueblo se hace masiva y cuando pasa a ti, tú la vas a expresar como tú la sientes. Cuando se baila en los salones como la zamacueca, por ejemplo, está dentro de una estructura se baila de una manera, en un momento, en una ocasionalidad, y en una instancia específica. No tiene esa expresión de libertad, no es como [cuando] tú estás en el [restaurant] *Huaso Enrique* y sale una cueca y tú saltas como un resorte porque quieres bailar y con la primera que se te cruza delante bailas con ella. Eso es una expresión de libertad, de libertad personal, y esa libertad personal, esa forma de expresar hace que tú la quieras, que la sientas necesaria, entonces la gente dice ‘¡oh! que es rica la cueca, me gusta’. Te gusta porque ‘te permite’.

³⁸ Entrevista a Héctor Pavez, Santiago, 20 de agosto de 2008.

Conclusiones. Tradición, performance y cambio en la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)

El ascenso de la escena de la cueca urbana entre 1990 y 2010 en Santiago de Chile constituye uno de los hitos más importantes de la cultura chilena de las últimas décadas. Su conformación se debe a la búsqueda nostálgica de una “cultura popular urbana” olvidada por la dictadura que tiene como respuesta la recuperación y proyección de una tradición musical participativa y espacializada. Dicho proceso no implica sólo la conformación de unos pocos conjuntos musicales y un repertorio, sino también la contestación de varias generaciones de músicos (y sus audiencias) a los cambios sociales y culturales acaecidos en el país a través de una cultura de la performance o “cultura performativa”. La cueca urbana, en este sentido, es la práctica social de un género musical –en forma de una escena musical- que encarna y cristaliza un momento fundamental *cambio cultural* en el modo de entender la práctica musical en el Chile de la etapa postdictatorial.

La perspectiva etnomusicológica adoptada en esta investigación ha dado cuenta de los cambios de la cueca en distintos momentos del tiempo. Tales cambios engloban la práctica de este género a lo largo del siglo XX y XXI, razón por la que esta tesis ha sido dividida en tres partes que corresponden a las áreas temáticas donde insertan los procesos de transformación de la cueca:

- (1) Autoritarismo, cultura popular y nostalgia;
- (2) Tradición oral, repertorio, sociabilidad y localidad;
- (3) Participación, performatividad y performatividad.

En cada una de estos procesos he descrito transformaciones que constituyen mudanzas de “perspectiva”, “hitos”, “pasos” o “transiciones” hacia un nuevo estadio de la cueca chilena en la forma en que ella se conoce hasta fines los años 90. Estos cambios han sido analizados a través de los conceptos de “tradición” y “performance”. El argumento principal de la tesis dice que la cueca urbana es una tradición oral, histórica, performativa, participativa y espacializada que se ha adaptado a las transformaciones sociales del país para tomar forma como una práctica social urbana y colectiva

organizada en forma de escena musical. Esta escena representa un momento de cambio en la cultura chilena postdictatorial y una transformación en el modo de entender la cueca como se había concebido hasta ahora, por lo que su estudio es pertinente y necesario.

En las siguientes conclusiones abordaré de modo conciso los cambios fundamentales que he analizado a lo largo de esta pesquisa, organizados según los tres ejes temáticos que expuesto más arriba. Mi objetivo es ofrecer una mirada comprensiva de las transformaciones acaecidas en el género y el impacto que éstas han tenido en la cultura musical santiaguina del período 1990-2010. En cada una de ellas ofrezco un resumen de los cambios analizados en esta tesis así como una tabla de resumen que los esquematiza. Hacia el final menciono algunos temas pendientes que el estudio de la cueca puede arrojar para futuras investigaciones relacionadas con la cultura chilena.

La primera parte, titulada *Autoritarismo, cultura popular y nostalgia* aborda tres mutaciones ocurridas en el proceso de gestación de la escena de los años 90: el cambio de la cultura campesina (representada por el *huaso* como arquetipo social) a la cultura urbana (representada por el *roto chileno*); la creación de una escena musical -en vez de una suma de grupos dispersos-; y el fin del dominio de la industria discográfica comercial a favor de la creación, producción y circulación independiente y autoeditada de discos. Este último punto es importante porque implica el paso a una cultura del “disco” a otra de la performance “en vivo” donde los músicos poseen autonomía y usan los medios de comunicación y la tecnología en su favor.

Los dos capítulos que conforman esta sección explican de qué manera la herencia de la política cultural pinochetista va disminuyendo su influencia debido al ascenso de la cultura popular urbana que es recuperada de modo nostálgico y revivalista (*folclorismo*). Dicha cultura está representada por los “viejos cultores” que son los que transmiten su conocimiento, práctica y repertorio a los jóvenes músicos, creando una narrativa sobre la cueca que luego se expande entre las audiencias. Las ideas transmitidas proveen también una ideología de la “autenticidad” a los nuevos cultores, a partir de la cual la escena de la cueca ofrece conocimientos, prácticas y repertorio tenidos por “auténticos” por sus audiencias y la prensa.

A partir del desarrollo de la escena se crean cuatro variantes de cueca urbana: cueca romántica, cueca de autor, cueca de fusión y cueca chilenera, centrina o brava. La aparición de estas variantes refleja el perfil sociocultural de músicos y audiencias que no pertenecen a los sectores populares –como la mayor parte de los viejos cultores- sino a una nueva clase media que se abre paso a medida que se consolida la democracia chilena de mercado. Se trata de una clase que posee un nivel más alto de educación y un mayor control de la tecnología que permite la descentralización, mediatización y proyección de la información sobre la escena a través de las redes sociales (internet). El hecho de que la escena tenga una versión física o local y otra electrónica o virtual (redes sociales) no afecta el concepto de “tradición” que circula entre los músicos ni el modo de performar la cueca, por el contrario, ayuda a fijarlo y expandirlo. El concepto de “tradición”, en este sentido, está definido por conjunto de conocimientos, prácticas y repertorio (orales y aurales) de la cueca urbana (narrativas, escrituras) que son transmitidas entre individuos y tenidas por “auténticos”. Los dos capítulos iniciales de la tesis, justamente, describen el proceso de instalación de esta idea de “tradición” y lo que implica “ser cuequero” en el Chile contemporáneo.

La configuración y consolidación de la escena musical durante los veinte años estudiados está signada por una serie de transformaciones. Uno de los cambios importantes es la pérdida de interés de los músicos y las audiencias por la cultura huasa en favor de una cultura popular urbanizada, mediatizada y realizada “en vivo”. Es el paso de una cultura de la “proyección folclórica” a otra de la “tradición” performada que se adquiere por medio de la relación enseñanza-aprendizaje entre cultores vivos. Uno de los aspectos que ejemplifica este cambio es el hecho de que los grupos ya no se configuren necesariamente como “grupos” sino también como “lotes”. Estos últimos practican la performance de la “tradición” y recrean su memoria y narrativa utilizando etiquetas (como “Los Santiaguinos” o “Los Porfiados de la cueca”) pero también como individuos que fungen de solistas, cantores de rueda (“histórica” o “escénica”) o instrumentistas.

Otro cambio fundamental es el modo en que se absorbe y despliega la ideología de la autenticidad. Durante el período predictatorial los conjuntos adquieren legitimidad por medio de la proyección del folclore y el rescate de las músicas tradicionales “en extinción”. Esta política que proviene de la tradición académica iniciada por la

Universidad de Chile en los años 40. Una vez llegada la dictadura el nuevo régimen nacionaliza la cueca (en 1979) dándole así una nueva “autoridad” o carácter “oficial” a los grupos y solistas que practican la cueca “campesina” o huasa, cuya historia y repertorio difiere del de la cueca urbana. La nacionalización de la cueca hace que ésta pase a ser influida por el Estado para quien representa el “alma nacional” y la “auténtica unidad” por medio de la música, según rezan las propias palabras del Decreto.

Durante la década de los 90 y 2000, no obstante, el contacto entre cultores viejos y jóvenes favorece la adquisición de una nueva ideología de la autenticidad, basada en los conocimientos de los cultores viejos y el pasado familiar. La narrativa de la cueca urbana alimenta esta otra tradición “no oficial” inyectándole una ideología *revivalista* o revivificadora que lleva a los músicos a establecer una relación cercana con los cultores. Dicha ideología se ve influida por los conocimientos históricos y performativos descritos en el libro *Chilena o Cueca tradicional* escrito por Samuel Claro y Fernando González Marabolí (1994), de donde los músicos toman rudimentos históricos y consejos performáticos. Así se pasa de una época de *demanda* de tradición (en los años 90) a otra de *oferta* de autenticidad (en la década del 2000); un cambio que fortalece la memoria de la cueca urbana como práctica urbana y popular.

La segunda parte de esta investigación, titulada *Tradición oral, repertorio, sociabilidad y localidad*, se refiere a cuatro cambios fundamentales ocurridos a lo largo del siglo XX y XXI: a) El cambio en la concepción de la cueca como “evento” o “espectáculo” a la cueca como “tradición”, acto de sociabilidad y modo de producción social del espacio; b) El paso de un ‘canon folclórico’ a otro urbano sustentado en la interacción entre viejos y nuevos cultores; c) Una mudanza en el modo de entender la cueca como práctica sustentada en el baile a la cueca como forma de canto (sea a la rueda o no); y d) Aunque mencionado tangencialmente, un cambio de visión de la cueca urbana como tradición “masculinizada” a tradición heterosexual en la que la mujer posee una presencia determinante, sobre todo en la variante chilenera. Estos cambios están también relacionados con la parte primea de la tesis, especialmente en lo referido al tema de la “tradición” que en esta parte abordo con mayor profundidad.

La cueca urbana es una “tradición” construida a partir de un conjunto de conocimientos, prácticas orales (experiencias ‘cara a cara’), repertorio y discursos (narrativas o

escrituras) transmitidas entre individuos y complementadas con otros elementos de la cultura. El “ser cuequero”, precisamente, consiste en conocer y practicar los conocimientos sobre la “tradición” de la cueca urbana en calidad de músico o miembro de la audiencia, teniendo en cuenta el carácter tradicional de ella y los lazos y redes sociales que la constituyen. Ser parte de la “tradición” implica un compromiso con la recuperación, estabilización y proyección del repertorio en el medio local. Las generaciones de cuequeros nacidas entre 1910 y 1950 heredan su saber a generaciones más jóvenes, las cuales la recuperan durante los años 90 y luego estabilizan entre los años 2000 y 2010.

La *recuperación* y *estabilización* de la “tradición” de la cueca es un proceso gradual. La recuperación ocurre gracias al intercambio de conocimientos entre las primeras generaciones de músicos con los viejos cultores. También se produce debido a la consolidación y traspaso de la narrativa de la cueca a las generaciones siguientes, que perfeccionan la memoria de la “tradición” y le imprimen su sello propio a través de las variantes del género. La *estabilización* se produce gracias al asentamiento de un nuevo repertorio cuyas bases emanan de los conocimientos adquiridos por los viejos cultores y de la imitación de la “discografía histórica” de la cueca. La reinterpretación de ambas permite fijar un ‘canon urbano’ que reversiona y desplaza el antiguo ‘canon folclórico’ y se alza como nueva fuente de música en vivo y cultura “performativa” para la vida cultural santiaguina.

El ‘canon urbano’ se consolida entre 2000 y 2010 cuando se mezclan y desarrollan tres tipos de repertorio: a) cuecas del canon folclórico cantadas en nuevas versiones por cultores viejos o jóvenes; b) cuecas creadas y grabadas por cultores históricos (hechas en versión de cultores jóvenes); c) cuecas creadas y grabadas por grupos o solistas de la escena (versionadas por otros grupos o solistas de la misma escena). La importancia de este canon reside en mezclar el repertorio de los viejos cultores con el de los nuevos adaptándolo al contexto postdictatorial. A través de la *contrafacta* se introducen ‘versiones de referencia’ cuestión que permite a los autores y solistas proyectar su trabajo dentro de la escena y desarrollar las variantes en direcciones distintas. La “tradición” es “normalizada” y al mismo tiempo “homogeneizada” en su repertorio gracias a la aplicación de parámetros musicales que son considerados “auténticos”. Este proceso hace accesible la cueca urbana a las nuevas generaciones y permite su

adaptación a las nuevas formas de consumo cultural -como la compra de discos *on line* o la demanda por nuevas versiones de cueca- sin que disminuya la presencia de las audiencias en los lugares de baile y canto. Así, la relación entre cambio (nuevos músicos, nuevo repertorio) y continuidad (cultores antiguos, repertorio antiguo) se levanta como un elemento central de la escena en la medida en que con ella se recupera la “tradición” y se le adapta al tiempo presente.

Uno de los elementos que ayuda a la instalación del ‘canon urbano’ es la percepción de la cueca como música “popular” y no sólo como fenómeno “folclórico”. Este cambio se explica por el paso de un sistema comercial de producción de discos (donde la cueca posee un rol igual al de otros géneros) a otro sistema independiente que no depende de la industria discográfica comercial (autoedición). Es la modificación de un sistema “analógico” por otro “digital” (internet) donde cada grupo puede configurar su identidad sonora según el énfasis que quiera darle a su performance o la variante a la que pertenezca. Desde el punto de vista musical, esta transición corresponde al paso de un formato instrumental preferentemente acústico (sostenido por cordófonos y percusiones) a otro que si bien se mantiene la importancia de las guitarras y las percusiones, integra nuevos sonidos e instrumentos amplificados.

Uno de las transformaciones más importantes del período 2000-2010 es el cambio en la concepción de la cueca como forma musical o coreográfica a la cueca como “práctica social” espacializada. La relación de la cueca con los espacios donde se hace data de la época predictatorial, cuando ésta se practicaba en mercados, sitios de abasto, restaurantes, *picadas* y locales de canto o baile ubicados en el centro de la ciudad. Esta relación se mantiene todavía en algunos lugares durante el período 1990-2010 (impulsada por la ideología *revivalista*) pero tiene menos importancia que los cuecazos. A través de esta relación se crea una memoria geográfica del género y desarrollan marcas territoriales con las que se construye la narrativa de la cueca. Se trata de espacios físicos donde se acumulan experiencias colectivas -que aquí he llamado “topografías vividas”- que permiten a los músicos y audiencias desarrollar un “sentido de lugar”, reforzado por las letras y los discursos sobre la cueca realizados en los cuecazos. La cueca urbana, puede concluirse, no es más una forma sonora que sirve para bailar lo “nacional”, sino una práctica social que posee consecuencias más allá de su coreografía y forma musical, dentro de redes sociales de diversos grupos humanos.

La práctica performativa de la cueca crea agencia en los espacios. La “lugarización” o apropiación de lugares por medio de la música es un modo de contestar la mercantilización de la planificación urbana y la *domiciliación* de la sociabilidad acaecida durante la primera parte del período democrático. El carácter espacializado de la música en vivo permite el desenvolvimiento de lazos (débiles y fuertes) que favorecen relaciones sociales no constreñidas por el uso racional y laboral del espacio. Como muestra el caso de cuecazos realizados entre 2008 y 2010 (*Cueca todo el año y La Chilena en la Plaza*), los músicos de la escena y sus audiencias critican la reproducción de la ciudad industrial-desarrollista implementada por el Estado-Nación y el sector privado, pues la consideran el fruto de una compulsión modernizadora y no el resultado de un acuerdo civil con la ciudadanía (Mattos 2002: 50). A ella contestan con “entropía y movimiento” –usando las palabras de Appadurai (1996: 190-191)– promoviendo una ciudad peatonal, horizontal, igualitaria y regida por relaciones ‘cara a cara’ en la que opera una sociabilidad integradora y endocontrolada (Gravano, 2003: 256). La cueca urbana, en este sentido, es creada por la ciudad en el sentido de tener en ella sus límites espaciales y ser ella el lugar donde se crean redes sociales, pero también ayuda a crearla toda vez que favorece y mantiene espacios “enteramente vívidos” (Soja, 2008: 40-41). Como explicaba el cultor Carlos Navarro en el capítulo 3, el ‘modelo de sociabilidad’ que propone la cueca es un modelo de relaciones ‘humanizadas’ y ‘barriales’ que persiguen el ideal de estilo de vida mantenido por los viejos cultores de antaño, donde la música juega un rol clave en la creación de localidad y el agenciamiento de espacios. El cambio que está descrito en los dos capítulos de esta parte, por lo tanto, es el de la comprensión de la cueca como género ‘desvinculado del entorno’ a la cueca como práctica que produce *arraigo* y *sentido de lugar* por medio de la performance.

Los músicos y las audiencias no poseen una perspectiva “nacionalista” de la cueca a pesar de las políticas culturales de la dictadura. Por el contrario, los músicos tienden a ver la cueca como un fenómeno “local” más que “nacional” ya que la tradición no representa a la “nación” sino los barrios y sectores populares donde la cueca urbana posee sus raíces (cultura popular urbana). Esto es lo que la antropóloga colombiana Ana María Ochoa llama “músicas ambiguas” o “de ambigüedad”: aquellas que no pierden su vínculo con lo local o folclórico a pesar de las transformaciones de la globalización,

llegando incluso a circular comercialmente sin perder su estatus de géneros locales y/o nacionales (Ochoa, 2003: 29).

La tercera parte de esta tesis, *Música, tradición y participación social. Performatividad y performatividad de la cueca urbana*, está dedicada a la relación entre música y participación social por medio del estudio de la performatividad y performatividad de la cueca urbana. La distinción entre performatividad y performatividad permite comprender los cambios y continuidades en los recursos de interpretación de la música, así como sus consecuencias en prácticas sociales y culturales ocurridas fuera del escenario. El entendimiento de la cueca como fenómeno que va más allá de su condición de género introduce un cambio importante de orientación en su estudio toda vez que la comprende no sólo como una forma musical o un baile, sino también como una práctica performativa inseparable de la vida social y las redes humanas que la sustentan. Este giro abre las perspectivas analíticas a las Ciencias Sociales y las Humanidades, ampliando el campo disciplinario de investigación. Los aspectos que definen la cueca urbana y marcan sus límites, por tanto, están interconectados con la vida de los músicos y sus audiencias (performatividad) y también con la práctica interpretativa que éstos poseen como instrumentistas, cantantes o bailarines (performatividad). Estos aspectos complementan los aspectos mencionados en las partes primera y segunda de esta tesis.

El análisis de los rasgos performativos del género (performatividad) muestra que existe un capital cultural que emana de la “tradición” de la cueca. Dicho capital se aprecia en los diversos modos de aprendizaje de la “base sonora” de la cueca (métrica, fraseo, ritmo), en las técnicas para el desarrollo del lenguaje instrumental (solistas) y en el desarrollo de competencias para hacer arreglos o composiciones. También se puede ver en las formas de creatividad (performativa) asociadas a la vida social de ella, como la creación de nuevos pasos o coreografías de baile, el uso de otros “vestuarios” (semi-formal o informal) y la implementación de escenografías para las presentaciones musicales. Las cuatro variantes de cueca, precisamente, profundizan los siete rasgos de la performance de la cueca llevándolos a distintos grados de desarrollo a partir de las características de cada grupo. Por estos motivos adquiere importancia el “autor” de la cueca (individualizado) y pierde relevancia el anonimato en la composición (como

ocurriera antes de los años 90), pues se reconoce el trabajo creativo y performático de los compositores que crean ‘versiones de referencia’ u ‘hegemónicas’.

El carácter performativo de la cueca permite incluirla dentro de lo que Thomas Turino llama una “tradición musical participativa” (Turino, 2008). Las tradiciones participativas facilitan las relaciones humanas en sitios de baile y canto y entregan competencias y espacios de integración a las audiencias que participan de ella. Las audiencias se mantienen informadas acerca del género en los espacios de cueca, además de tener la posibilidad de cantar, tocar instrumentos, intercambiar materiales, tener contacto corporal, conocer a cultores o compartir su opinión con otros. La participación, en consecuencia, genera recursos para el conocimiento de la “tradición” y la vida cotidiana de audiencias y músicos. El cambio que introduce este elemento es el paso de una cultura musical del “espectáculo” a otra de la “participación” social, de una cultura del “show para observar” a otra “performativa”.

Durante el desarrollo de la escena de la cueca el canto adquiere más importancia que el baile. Los músicos de cueca son críticos de la cultura competitiva heredada de la dictadura (que se inicia, sin embargo, antes de ella) y prefieren la práctica vocal colectiva desarrollada por medio del *canto a la rueda*. Este último constituye el estilo performativo que caracteriza a la cueca urbana (sobre todo a la variante chilenera) y engloba un conjunto de conocimientos que conforma el aspecto musical más relevante de la escena. Desde el punto de vista performático, el canto a la rueda implica la presencia de varios cantores, la distribución de roles, una estructura, una técnica de canto específica y, en muchos casos, el uso de instrumentos. Desde el punto de vista performativo, implica el conocimiento del ‘canon urbano’, las temáticas de la cueca y un entrenamiento de la voz que la mayor parte de las veces ocurre fuera del ámbito de la instrucción formal.

El canto a la rueda tiene sus propios cambios internos durante el período postdictatorial. Hasta los años 90 las ruedas se ciñen a las prácticas musicales de los viejos cultores (cantos a la rueda “históricos”), sin embargo, en la etapa postdictatorial se aclimatan al nuevo contexto social (cantos “contemporáneos”) adoptando una forma “tradicional” y otra “escénica” que es el resultado de las modificaciones hechas al canto “histórico”. Se trata de un espacio de socialización que promueve las relaciones humanas

especializadas y el canto público de la cueca (ruedas contemporáneas “escénicas”) o privado (ruedas contemporáneas “tradicionales”). Así lo muestra la experiencia de las ruedas mantenidas en La Posada del Corregidor, El Ainil y el Galpón Víctor Jara, además de los lugares de baile ya mencionados a lo largo de esta tesis. Este es, en resumen, el paso de una cueca controlada por locales de baile privados (o semi públicos) a una cueca participativa desplegada en espacios privados, semi-públicos o públicos con colaboración de las audiencias.

Los cambios que sufre la rueda desde 2003 muestran un proceso de adaptación de la escena a las necesidades performativas de los músicos y, en muchos casos, a las nuevas formas de consumo de las audiencias, cada vez más mediadas por la tecnología y demandantes de espacios públicos. En ambos casos, no obstante, el canto a la rueda es una alternativa para buscar la “identidad no modernizada” del Chile “compulsivo” utilizando redes de bajo o alto espesor social para conectarse con otros. Es el paso de un canto a la rueda “histórico” a otro “escenificado” que se inclina hacia la performance pública y el uso de instrumentos electrificados o “enchufados”.

Las transformaciones señaladas en las tres partes de esta tesis muestran que el estudio de la cueca chilena es un aspecto que puede aportar al análisis de la cultura chilena. Uno de los objetivos de esta investigación, en efecto, ha sido introducir los conceptos de performatividad y performatividad en los “estudios de cueca chilena” con el fin de contribuir a una comprensión de ella como una “práctica social” que nace de una tradición oral “viva” y especializada, y no sólo como una forma musical homogénea. La cueca crea estilos de vida, formas de pertenencia, redes sociales, intereses estéticos, estrategias de comunicación, competencias musicales y formas de significar la ciudad (*arraigo, sentido de lugar*) que se producen gracias a la existencia de una escena musical y sus lugares de baile. Las habilidades que crea en los músicos no provienen de una imposición externa de la industria, las políticas culturales, los medios escritos o la academia, sino de las vivencias de los sujetos al interior de los espacios urbanos donde se hace y de la interacción de los cultores nuevos con sus audiencias. El aporte de esta investigación ha consistido, precisamente, en ayudar a dar este giro hermenéutico por medio de la aplicación de un enfoque interdisciplinario que combine aspectos urbanísticos, sociológicos e historiográficos. De este modo se complementa el enfoque *científico social o humanista* de la cueca –propio de los nuevos “estudios de cueca

chilena”- y se consideran críticamente los enfoques descriptivos y formales que han obligado a estudiarla históricamente a partir de su origen, etnicidad y carácter “nacional” (Spencer, 2013a).

He mencionado al inicio de estas conclusiones que me centraría en los “pasos”, mudanzas de “perspectiva” o momentos de “transición” de la cueca urbana. Considero que todos los cambios señalados constituyen en su conjunto una mirada comprensiva de la cultura musical chilena, no sólo un ejemplo de transformación de un género. La primera parte de la tesis mostró los efectos culturales de la transformación social que ocurre en el país luego del fin de la dictadura (nostalgia, crítica urbana, *folclorización* y *revival*), mientras que la tercera evidenció que esta etapa fue también una señal de la búsqueda de voz de la ciudadanía por medio de la música (“lazos”). La escena de la cueca urbana, en este contexto, es un modo revitalizar la cultura local aportando modos de integración social para reponer la “comunidad perdida” que en el nuevo siglo se convierte en comunidad “reclamada”.

La segunda parte de esta investigación, en cambio, se ocupó de mostrar que la cueca es un universo de sentidos que comporta elementos musicales y sociales. Este último aspecto es importante porque muestra que la cueca es una variable posible para el análisis de la sociedad chilena de los últimos veinte años. Como señala Rodrigo Torres, la primera década del siglo XX corresponde a un ciclo distinto de la cultura chilena en la que el folclor conocido hasta ese momento va desapareciendo pero sus rémoras se funden con nuevas escenas musicales y maneras de mezclar lo pasado con lo presente¹.

Para cerrar esta conclusión quisiera señalar que si bien esta tesis ha agrupado una diversidad de temas en torno la “tradición” y la “performance”, ha dejado de lado otros tópicos importantes. Se trata de temas pendientes que los nuevos “estudios de cueca chilena” han de abordar en un futuro no lejano y que las instituciones académicas debieran considerar a la hora de enseñar sobre lo que consideran “cultura chilena”. Me refiero particularmente a: a) la importancia del género (*gender*) y el cuerpo en la práctica de la cueca urbana y la cueca chilena en general; b) la relevancia del roto chileno como arquetipo social de las clases medias del siglo XXI; c) el concepto de “fiesta” como ideal frustrado de una sociedad constreñida por su deseo modernizador;

¹ Entrevista a Rodrigo Torres, Santiago, 2 de noviembre de 2008.

d) el uso de la voz en el canto a la rueda y el desarrollo de este estilo performativo como uno de los rasgos característicos de la cultura local, y e) los procesos de autoedición de la industria discográfica independiente, algunos de los cuales han llevado al desarrollo de géneros musicales fuera del ámbito de la industria discográfica comercial (a veces de modo invisible para los investigadores). Este último fenómeno es especialmente importante fuera de la capital del país, donde las nuevas escenas musicales son poco o nada conocidas por la academia y donde las formas de consumo cultural difieren de las grandes urbes del país. Todos estos conceptos están interconectados con la práctica social de la cueca que aquí he descrito (en todas sus variantes) y merecen la atención respectiva para renovar los “estudios de cueca chilena” más allá de los enfoques *didácticos y literarios*.

Tabla 9 Resumen – Los cambios de la cueca

¡Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)

PARTE I Autoritarismo, cultura popular y nostalgia. La recuperación de la cueca urbana y la formación de la escena musical (1990-2000)		PARTE II Tradición oral, sociabilidad y localidad. La cueca en los espacios urbanos y la formación del canon en la escena musical		PARTE III Música, tradición y participación social. Performatividad y performatividad de la cueca urbana (2000-2010)	
Cultura huasa	Cultura popular	Búsqueda de autenticidad	Oferta de autenticidad y conocimiento musical	Cueca como espectáculo	Cueca como tradición participativa (fiesta, sociabilidad)
Proyección folclórica	Tradición oral transmitida ‘cara a cara’ por medio de cultores	Adaptación de la cueca al entorno y “uso” del espacio	Recuperación y producción social del espacio por medio de la música (localidad)	“Autor desconocido” o anonimato de los autores o autoras	“Autor conocido” o individualización de la autoría
Vivencia del folclore	Nostalgia del folclore (folclorización) y posterior vivencia de la “tradición”	Domiciliación de la vida urbana	Sentido de lugar, arraigo	Performance de la cueca	Performatividad y performatividad de la cueca
Cueca como unidad formal (“una” sola cueca)	Cueca como género con variantes (“varias” cuecas)	Cueca como forma musical y baile	Cueca como práctica social y modo de sociabilidad	Canto privado o semi-público de la cueca	Canto privado, semi-público y público de la cueca (rueda)
Conjuntos de cueca	“Lotes” y conjuntos de cueca Formación de una “escena musical”	Cueca urbana como tradición masculina	Cueca urbana como tradición heterosexual	Cueca como práctica preferentemente bailable	Cueca como práctica preferentemente cantada
Participación de clases medias y medias bajas	Participación de clases medias y medias altas	Ciudad racional y laboral, ciudadanía pasiva	Ciudad peatonal y agencia, ciudadanía crítica	Audiencia pasiva	Audiencia activa
Producción y difusión de la cueca por medio de la industria discográfica comercial	Producción y difusión de la cueca de manera autoeditada o independiente y a veces por medio de la industria discográfica comercial	Discursos orientados hacia lo “nacional”	Discursos que crean una narrativa y una memoria geográfica de la ciudad y la cueca misma (localidad)	Uso de espacios privados y semiprivados	Uso de espacios privados, semiprivados y públicos
Cueca como la música contenida en discos	Cueca como una práctica musical “en vivo” y música contenida en discos	Cueca como “folclore”	Cueca como “folclore” y “música popular”	Enfoque formalista y descriptivo de la cueca chilena	Enfoque científico social y humanista basado en una perspectiva interdisciplinaria
Producción y difusión por medio del contacto personal o la prensa	Producción y difusión por medio del contacto personal, los medios de comunicación y las redes sociales	-	-	-	-

Fuentes

1. Publicaciones periódicas impresas

PRENSA (ORDENADA ALFABÉTICAMENTE)

El Araucano (1835-1836).

El Ferrocarril (1859, 1870).

El Mercurio de Santiago (1900, 1905, 1947, 1980, 1994, 1996, 1998, 2006, 2010 y 2012).

El Mercurio de Valparaíso (1839, 1842).

Fortín Mapocho (1975).

La Cuarta (2010).

La Época (1989, 1994).

La Estrella [de Iquique] (2012)¹.

La Nación (2010).

La Segunda (1994).

La Tercera (2009-2010, 2013).

REVISTAS (ORDENADAS ALFABÉTICAMENTE)

Ecran (1952).

El Arado [Boletín Informativo AMFOLCHI] (1985, 1987, 1995).

El Musiquero (1964-1971).

En Viaje (1940-1968).

La Voz de RCA Víctor (1946-1958).

Occidente (1995).

Revista del Sábado [El Mercurio] (2009).

Rolling Stones (2006).

¹ Agradezco la entrega de esta nota a Luís Castro.

2. Publicaciones periódicas electrónicas

Cooperativa (2001-2013).

El Mercurio [Emol] (1999-2014).

La Cuarta (2004-2005, 2010).

La Nación (2005, 2009-2010, 2014).

La Tercera (2006-2014).

Las Últimas Noticias (1959, 1963-1969, 1971, 1976, 1979, 1983-1985, 1991-2000).

3. Bibliografía (libros y artículos)

Acevedo Hernández, Antonio. 1933. *Los cantores populares chilenos*. Santiago de Chile: Nascimento.

_____. 1939. *Canciones populares chilenas: recopilación de cuecas, tonadas y otras canciones*. Santiago: Ercilla.

_____. 1953. *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago de Chile: Nascimento.

Advis, Luís y Juan Pablo González Rodríguez, eds. 1994. *Clásicos de la música popular chilena 1900-1960*. Volumen I. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Ediciones Universidad Católica de Chile.

Advis, Luís, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González Rodríguez, eds. 1998. *Clásicos de la música popular chilena 1960-1973*. Volumen II. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Ediciones Universidad Católica de Chile.

Aguilar Díaz, Miguel Ángel. 2012. "Antropología urbana y lugar. Recorridos conceptuales". En *Nuevas topografías de la cultura*, editado por Angela Giglia y Amalia Signorelli, 113-144. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Juan Pablos editor.

Agulhon, Maurice. 1992. "La sociabilidad como categoría histórica". En *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*, editado por M. Agulhon, 1-10. Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora.

Alegría, Julio R. 1981. "La cueca urbana o "cueca chilenera". *Araucaria de Chile* 14:125-135.

- _____. 1985. "La cueca urbana o "cueca chilenera". *Boletín AMFOLCHI (El Arado)* 7 (Agosto):18-23.
- Allende, Pedro Humberto [Gabriel Murúa]. 1938. "Nació en el oriente sensual y se llamaba "Zambra", la Cueca de tamboreo y huifa". *Ercilla* (16/9/1938): 16.
- _____. 1930. "La música popular chilena". *Revista Comuna y Hogar. Boletín de las Municipalidades de Chile* II (17): 202-05.
- Alvarez-Pereyre, Frank y Simha Arom. 1993. "Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue". *The World of Music. Journal of the International Institute for Traditional Music* 35 (1): 7-33.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Edición original, 1983. Londres y New York: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. 1997. *Los discos 78 de música popular chilena*. Santiago de Chile: FONDART.
- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR (1988-)* 50 (1): 100-19.
- Barahona Vega, Clemente. 1912. "La zamacueca chilena en la América" (dos partes). *El Diario Ilustrado*, 11 y 12 de junio (microforma 3589-3591).
- _____. 1913. *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- _____. 1915. *De la tierruca chilena. Volumen I: La cueca y el A B C*. Santiago de Chile Imprenta Chile.
- Bari, Camila. 1929. *Canciones, escenas del coloniaje, danzas indias y criollas: reconstituciones del folklore de Chile y del altiplano de Bolivia*. Santiago: Imprenta La Ilustración.
- Barozet, Emmanuelle y Vicente Espinoza. 2008. "¿Quiénes pertenecen a la clase media en Chile? Una aproximación metodológica". *Ecuador Debate* (74):103-21.
- _____. 2009. "¿De qué hablamos cuando decimos "clase media"? Perspectivas sobre el caso chileno". *Foco* 142: 1-35.
- Barrett, Frederick S., Kevin J. Grimm, Richard W. Robins, Tim Wildschut, Constantine Sedikides y Petr Janata. 2010. "Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality". *Emotion* 10 (3): 390-403.

- Barros Grez, Daniel. 1890. "La zamacueca". En *La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)*, Capítulo XXX, 332-41. Talca: Imprenta y Litografía de Los Tiempos.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1960. "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno". *Revista Musical Chilena* XIV (71): 82-100.
- _____. 1964. "Guía metodológica de la investigación folklórica". *Mapocho* (1): 168-78.
- _____. 1964. "Introducción al estudio de la Tonada". *Revista Musical Chilena* XVIII (89): 105-16.
- Bauman, Max Peter. 1993. "Listening as an Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry". *The World of Music. Journal of the International Institute for Traditional Music* 35 (1): 34-62.
- Bauman, Richard. 2012. "Performance". En *A Companion to Folklore*, editado por R. F. Bendix y G. Hasan-Rokem. 94-118. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd.
- Beard, David y Kenneth Gloag. 2005. "Intertextuality". En *Musicology: The Key Concepts*, editado por David Beard y Kenneth Gloag, 95-96. New York: Routledge Key Guides.
- _____. 2005. "Narrative". En *Musicology: The Key Concepts* editado por David Beard y Kenneth Gloag, 113-17. New York: Routledge Key Guides.
- _____. 2005. "Tradition". En *Musicology: The Key Concepts* editado por David Beard y Kenneth Gloag, 185-87. New York: Routledge Key Guides.
- _____. 2005. "Authenticity". En *Musicology: The Key Concepts* editado por David Beard y Kenneth Gloag, 17-20. New York: Routledge Key Guides.
- Béhague, Gerard. 1982. "Rasgos afrobrasileños en obra nacionalistas escogidas de compositores brasileños del Siglo XX". *Revista Musical Chilena* 36 (158): 53-59.
- _____. 1984. "Introduction". En *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, editado por Gerard Béhague. Contributions in intercultural and comparative studies; no. 12, 3-12. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Ben-Amos, Dan. 1971. "Toward a Definition of Folklore in Context". *Jamerofolk The Journal of American Folklore* 84 (331): 3-15.
- Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Bengoa, José. 1996. *La Comunidad perdida. Identidad y cultura: desafíos de la modernización en Chile*. Santiago de Chile: Sur Ediciones. Existe una reedición aumentada citada a continuación.
- _____. 2006. *La Comunidad Reclamada. Identidades, Utopías y Memorias en la Sociedad Chilena Actual*. Santiago: Catalonia.
- _____. 2009. *La comunidad fragmentada: nación y desigualdad en Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.
- _____. 2009b. *La Comunidad perdida. Identidad y cultura: desafíos de la modernización en Chile*. Santiago: Catalonia. Edición Original, 1996.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. 2004. "Introducing Music Scenes". En *Music scenes: local, translocal and virtual*, editado por A. Bennett y R. A. Peterson, 1-15. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the music scenes perspective". *Poetics* 32: 223-34.
- Bergeron, Katherine. 1992. "Prologue: Disciplining Music". En *Disciplining music: musicology and its canons*, editado por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, 3-7. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Bithell, Caroline. 2006. "The Past in Music". *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 3-16.
- Blank, Trevor J., and Robert Glenn Howard. 2013. "Introduction: Living traditions in a modern world". En *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*, editado por Trevor J. Blank y Robert Glenn Howard, 1-21. Logan, UT: Utah State University Press.
- Blest Gana, Alberto. 1963. *Durante la reconquista*. [Santiago de Chile]: Zig-Zag.
- Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona Anagrama.
- Bohlman, Philip V. 1988. *The study of Folk Music in the modern world*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- _____. 1988b. "Traditional Music and Cultural Identity: persistent paradigm in the history of ethnomusicology". *Yearbook for traditional music* 20: 26-42.
- _____. 1992. "Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology". En *Disciplining music: musicology and its canons*, editado por K. Bergeron and P. Bohlman, 116-36. Chicago - London: The University of Chicago Press.

- _____. 1997. "Fieldwork in the Ethnomusicological Past". En *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Greogry Barz and Timothy Cooley. 139-62. New York: Oxford University Press.
- Botstein, Leon. 2000. "Memory and Nostalgia as Music-Historical Categories". *The Musical Quarterly* 84 (4): 531-36.
- Bronner, Simon J. 2013. "The "Handiness" of Tradition". En *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*, editado por Trevor J. Blank y Robert Glenn Howard, 186-218. Logan, UT: Utah State University Press.
- Buchanan, Donna Anne. 2006. *Performing democracy: Bulgarian music and musicians in transition*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Burkholder, J. Peter. 2001. "Intertextuality". En *New Grove Dictionary of Musicians*, editado por S. S. J. Tyrell. London: Macmillan. Disponible en www.grovemusic.com
- Cáceres Valencia, Jorge. 1998. "Los aportes a la cultura tradicional de la Universidad de Chile". En *Ponencias 4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*, editado por Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino, 51-88. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Cádiz, Osvaldo y Onofre Alvarado. 1982. *La cueca: una danza tradicional chilena (breve estudio descriptivo y analítico)*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Calderón, Alfonso. 1996. *Memorial del viejo Santiago*. Santiago: Andujar.
- Carreño Bolivar, Ruby. 2010. "Libercueca: Biopoéticas del sexo y la fusión en la Cueca urbana Chilena". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVI (71): 151-67.
- Castelo Branco, Salwa y Jorge De Freitas Branco. 2003. "Folclorização em Portugal: uma perspectiva",. En *Vozes do povo. A Folclorização em Portugal*, editado por S. Castelo-Branco y J. Freitas Branco, 1-21. Oeiras: Celta Editora.
- Castelo Branco, Salwa El-Shawan. 2010a. "Música Tradicional". En *Enciclopedia da música em Portugal no século XX*, editada por Salwa El Shawan Castelo-Branco, 887-895. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores.
- Castelo Branco, Salwa El-Shawan y Maria Do Rosario Pestana. 2010b. "Folclore". En *Enciclopedia da música em Portugal no século XX*, editada por Salwa El

- Shawan Castelo-Branco, 507-508. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores.
- Castro González, Luís. 2010. "El canto a la rueda y las casas de canto". En *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca*, editado por Karen Donoso Fritz and Micaela Navarrete Araya, 38-55. Santiago: DIBAM y LOM.
- Castro, Luís, Karen Donoso y Araucaria Rojas. 2011. *Por la Güeya del Matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago: Autoedición.
- Catalán, Carlos y Pablo Torche, eds. 2005. *Consumo cultural en Chile: mirada y perspectivas* Edición ed. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Certeau, Michel De. 1984. *The practice of everyday life*. Traducido por Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Chandía, Marco. 2013. *La cuadra: pasión, vino y se fue...: cultura, lugar, memoria y sujeto popular en el barrio Puerto de Valparaíso*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Chartier, Roger. 2007. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Chilena, Agrupación Folklórica. 1962. "Función de los grupos de difusión del folklore musical". *Revista Musical Chilena* XVI (79): 70-74.
- Claro Valdés, Samuel, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes. 1994. *Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile Universidad Católica de Chile.
- _____. 2011. *Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Segunda Edición con prólogo de Carmen Peña Fuenzalida. Santiago de Chile Universidad Católica de Chile.
- Claro Valdés, Samuel. 1982. "La cueca chilena: un nuevo enfoque". *Anuario Musical* XXXVII: 71-88.
- _____. 1986. "La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural". En *Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique latine du XVIème au XXème siècle* XVI, editado por René de Maeyer. Bulletin / The Brussels Museum of Musical Instruments, 253-63. Tutzing: Hans Schneider.
- _____. 1989. "Herencia musical de las Tres Españas en América." *Revista Musical Chilena* XLIII (171):7-41.
- _____. 1993. "Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena". *Revista de musicología* XVI (4): 2027-42. España.

- _____. 1999. "Cueca. III". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares editor, 281-283. Vol. IV. Madrid: SGAE.
- Clifford, James y George Marcus, eds. 1986. *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Los Angeles: University of California Press.
- CNCA. 2007. *Encuesta de Consumo Cultural*. Editada por Luis Campos M. y Daniel Muñoz F. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1672.pdf>
- CNCA. 2011. *Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Editada por M. Á. Viejo. Valparaíso: Ediciones Cultura.
<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf>
- Coddou Mcmanus, Felipe y Diego Matte Palacios. 2009. *La Vega*. Santiago, Chile: Matte Editores.
- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and popular music studies". *Popular Music* 12 (2): 123-38.
- _____. 1995a. "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place". *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (4): 434-46.
- _____. 1995b. "Localizing Sound". En *VII Conference of the International Association for the Study of Popular Music, Stockton, "Popular Music - Style and Identity"*, editado por Will Straw, Stacey Johnson, Rebeca Sullivan y Paul Friedlander, 61-67. Montreal: The Center for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.
- _____. 1999. "Scenes". En *Key terms in popular music and culture*, editado por Bruce Horner y Thomas Swiss, 239-50. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- _____. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hampshire: Ashgate.
- Comisión de Asesoría Folklórica. 1987b. *La Cueca: una danza tradicional chilena. Breve estudio descriptivo y analítico*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Departamento de Extensión Cultural.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks: popular music, identity and place*. London: Routledge.

- Cook, Nicholas. 2003. "Music as performance". En *The cultural study of Music A critical introduction*, editado por T. Herbert and R. Middleton M. Clayton, 204-14. New York: Routledge
- Cooley, Timothy J. 1997. "Casting shadows in the field". En *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Greogry Barz y Timothy Cooley, 3-19. New York: Oxford University Press.
- Corona, Ignacio y Madrid Alejandro L. 2008. *Postnational musical identities: cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario*. Lanham, Md.: Lexington Books.
- Cruces Villalobos, Francisco. 2004. "Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". *Trans* 8. <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>
- Danneman Rothstein, Manuel. 1967. "Veinte años del Instituto de Investigación Musical". *Revista Musical Chilena* 21 (100): 39-43.
- _____. 1998. *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Eduardo Castro Le Fort ed. Santiago: Editorial Universitaria.
- Donoso Fritz, Karen. 2009. "Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990", *Revista musical chilena* LXIII (212): 29-50.
- _____. 2012. "Del apagón cultural a la revolución silenciosa. Políticas culturales de la dictadura militar chilena, 1977-1989". En "Historia Política". www.historiapolitica.com
- Dundes, Alan. 1965. *The Study of Folklore*. Englewood Hills, NJ: Prentice Hall College.
- Duque Poblete, Fernando. 2011. "Un cisne negro descende sobre Chile: el mega terremoto de 2010 y su impacto sobre el sistema político". *Espacio Regional. Revista de Estudios Sociales* 2 (8): 25-56.
- Edwards Bello, Joaquín. 2007. *El roto*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Elbourne, R. P. 1975. "The Question of Definition". *Yearbook of the International Folk Music Council* (7): 9-29.
- Ferrándiz, Francisco. 2011. *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro*. Barcelona: Anthropos-UAM.
- Figuerola Torres, Santiago 2006. *Cancionero de la cueca chilena*. Santiago: Tajamar Editores. Edición Original, 2004.

- Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Trans* 6, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo>
- _____. 2003. "Música y participación". *Trans* 7, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>
- _____. 2007. *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. Original edition, 1989.
- Fischman, Fernando. 2012. "Folklore and Folklore Studies in Latin America". En *A Companion to Folklore*, 265-285. John Wiley & Sons, Ltd.
- Foucault, Michel. 1982. "The Subject and Power". *Critical Inquiry* 8 (4): 777-95.
- Frith, Simon. 1988. "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular". *Papers. Revista de Sociología* (29):178-196.
- Fuenzalida, Valerio. 1985. *La industria fonográfica chilena*. Santiago de Chile CENECA.
- Gajardo Escobar, Pedro. 1981. *La cueca, nuestra danza nacional: un enfoque metodológico para su enseñanza y aprendizaje*. 2ª ed. Santiago de Chile Ministerio de Educación Pública.
- Gálvez Asún, Jaime. 2001. *La cueca chilena*. Santiago de Chile: [s.n.].
- García, Aris. 1866. *Zama-cuecas de actualidad: dedicadas a los godos i a su reina Chavelita II*. Santiago: [s. n.].
- Garnham, Emilia. 1961. *Danzas folklóricas de Chile* Santiago de Chile: Ediciones Gráficas Nacionales.
- Garretón, Manuel Antonio, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, eds. 1993. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: FCE.
- Garretón Merino, Manuel A. 2007. *Del postpinochetismo a la sociedad democrática: globalización y política en el bicentenario*. Santiago, Chile: Debate.
- _____. 2008. "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile " En *Políticas culturais na Ibero-América*, Antonio Albino Canelas y Rubens Bayardo Eds., 75-118. Salvador: Editorial EDUFBA.
- _____. 2012. *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la Concertación en Chile, 1990-2010*. Editado por Juan Carlos Gómez, serie *Pensar América Latina*. Santiago, Chile: ARCIS.
- Garrido, Pablo. 1943. *Biografía de la cueca*. Primera edición. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla. Segunda edición, 1976.

- _____. 1979. *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giddens, Anthony. 1990. *The consequences of modernity*. Stanford, Calif. : Stanford University Press.
- Giglia, Angela y Amalia Signorelli, eds. 2012. *Nuevas topografías de la cultura*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Juan Pablos editor.
- Giglia, Angela. 2012. "Sentido de pertenencia y *cultura local* en la metrópoli global". En *Nuevas topografías de la cultura*, editado por Angela Giglia y Amalia Signorelli, 145-74. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Juan Pablos editor.
- Godoy, Álvaro y Juan Pablo González, eds. 1995. *Música popular Chilena 20 años 1970-1990*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- González, Juan Pablo. 2001. "Cueca chilena moderna: mediaciones e identidades". En *Músicas en Transición*, editado por Ana Maria Ochoa y Alejandra Cragolini. Serie Cuadernos de Nación, 57-66. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- González, Juan Pablo. 2008. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". *Trans* 12. <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo#top>
- González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Óscar Ohlsen. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Granovetter, Mark. 1983. "The Strength of weak ties". *Sociological Theory* 1: 201-33.
- Gravano, Ariel. 2003 *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Espacio Editorial: Buenos Aires.
- Güell, Pedro, ed. 2000. *La memoria y el futuro: las dificultades de la construcción de tiempo social en Chile*. Santiago: LOM.
- Güell, Pedro. 2009. "En Chile el futuro se hizo pasado: ¿Y ahora cuál futuro?. Ensayo sobre la construcción simbólica del tiempo político". En *El Chile que viene. De*

- dónde venimos, dónde estamos y a dónde vamos*, editado por Pedro Güell, 17-37. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Guido, Walter y José Peñín. 1998. *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Guilbault, Jocelyne. 1987. "Oral and Literate Strategies in Performances: The La Rose and La Marguerite Organizations in St. Lucia". *Yearbook for Traditional Music* 19: 97-115.
- Gutiérrez, Horacio. 2010. "Exaltación del mestizo: La invención del Roto Chileno". *Universum* XXV (1): 122-39.
- Handler, Richard, and Jocelyn Linnekin. 1984. "Tradition, Genuine or Spurious". *The Journal of American Folklore* 97 (385):273-290.
- Hernandez, Vladimir. 2012. "Chile y su terremoto psicológico". BBC Mundo, 11 de julio.
http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/07/120704_chile_terremoto_psicologico_secuelas_vh.shtml
- Herndon, Marcia. 1993. "Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing". *The World of Music. Journal of the International Institute for Traditional Music* 35 (1): 63-80.
- Herrera Torres, Sergio. 1980. *La cueca chilena, chilenita o chilenera*. Santiago: Italiana.
- Holt, Fabian y Carsten Wergin. 2013. "Introduction. Musical Performance and the Changing City". En *Musical performance and the changing city : post-industrial contexts in Europe and the United States*, editado por Fabian Holt y Carsten Wergin, 1-24. New York: Routledge.
- Horner, Bruce. 1999. "Discourse". En *Key terms in popular music and culture*, editado por B. Horner y T. Swiss, 18-34. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- INE. c. 1999. *Anuario de Cultura y Comunicación 1998*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.
- _____. c. 2000. *Anuario de Cultura y Comunicación 1999*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.
- _____. 1999. *Anuario de Cultura y Medios de Comunicación 1997*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.
- _____. 2003. *Anuario de Cultura y Tiempo Libre. Arte, Patrimonio, Recreación y Medios de Comunicación 2003*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.

- _____. 2006. *Enfoques Estadísticos. Los Chilenos y la Cultura*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.
- Jordán, Laura y Araucaria Rojas. 2009. "Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989)". *Boletín de Música* 24: 70-82.
- Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena* 63: 77-102.
- _____. 2013. "Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes: Chilena o cueca tradicional". *Trans* 17. www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-17.pdf
- Kisliuk, Michelle. 1997. "(Un)doing fieldwork: sharing songs, sharing lives". En *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Gregor Barz and Timothy Cooley, 23-44. New York: Oxford University Press.
- Kubik, Gerhard. 1996. "Emics and Etics Re-Examined, Part 1: Emics and Etics: Theoretical Considerations". *African Music* 7 (3): 3-10.
- Larraín, Jorge. 2001. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM.
- Le Guin, Elisabeth. 2014. *The tonadilla in performance: lyric comedy in Enlightenment Spain*.
- Lefebvre, Henri. 1974. "La producción social del espacio". *Papers: Revista de Sociologia* 3: 219-29.
- Lenz, Rodolfo. 1905. *Ensayo de Programa para Estudios de Folklore Chileno*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- _____. 1909. *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno, fundada en Santiago de Chile el 18 de Julio de 1909, presentado a los miembros actuales i futuros por Rodolfo Lenz*. Santiago Imprenta y Encuadernación Lourdes.
- León Echaíz, René. 1971. *Interpretación histórica del huaso chileno*. Buenos Aires-Santiago: Editorial Francisco de Aguirre.
- León Villagra, Mariana e Ignacio Ramos Rodillo. 2011. "Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile". *Revista Musical Chilena* 65: 23-39.

- Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology* 43 (1): 66-85.
- Lizama, Jaime. 2007. *La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- López Cano, Rubén. 2006. "‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular". En *VII Congreso de IASPM-AL. Música popular, escena y cuerpo en la América Latina: prácticas presentes y pasadas*. La Habana, Cuba, 20 al 25 de junio de 2006. Disponible en www.lopezcano.net
- _____. 2011. "Lo original de la versión. De la antología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Consensus* 16 (16):57-82.
- _____. 2012. "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana". *ArtCultura* 14 (24): 81-98.
- Loyola, Margot y Osvaldo Cádiz. 2010. *La cueca: danza de la vida y la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Loyola, Margot. 1997. La zamacueca: una modalidad regional en Argentina, Chile y Perú. <http://margotloyola.ucv.cl/articulos/art03.html>
- _____. 1999. "Zamacueca". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Editor, 1082. Vol. X. Madrid: SGAE.
- _____. 2007. *La tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso; Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Madrid, Alejandro. 2009. "Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue". En *Trans* 13. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>.
- Maffesoli, Michel. 1993. "Introduction." *Current Sociology* no. 41 (2):1-5.
- Martí, Josep. 1996. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martínez, Andrea, Yasna Rivera y Elías Zamora. 2014. *Cuecas en Valparaíso. La vida de un cultor porteño*. Valparaíso: CNCA, DIBAM.
- Mattos, Carlos De. 2002. "Santiago de Chile de cara a la globalización: ¿otra ciudad?". *Revista de Sociología y Política* 19: 31-54.
- Méndez, María Luisa. 2008. "Middle class identities in a Neoliberal age: Tensions between contested authenticities". *The Sociological Review* 56 (2): 220-37.

- Mendívil, Julio y Christian Spencer Espinosa. Forthcoming 2015. "Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World". En *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, editado por J. Mendívil y C. Spencer Espinosa. New York: Routledge
- Metropolitana, Asociación Folklórica, y Comisión Organizadora "Cuecazo Metropolitano". 1995. "2º Gran Cuecazo Metropolitano". *El Arado* 22 (Diciembre): 37-39.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- _____. 2003. "Locating the People. Music and the Popular". En *The cultural study of Music A critical introduction*, editado por T. Herbert and R. Middleton M. Clayton. 251-62. New York: Routledge
- Ministerio de Educación Pública, Dirección General de Educación. c. 1981. *La Cueca: nuestra danza nacional* [Santiago]: La Dirección.
- Ministerio de Educación. c. 1982. *Folklore de Chile: La cueca y danzas tradicionales*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Ministerio Secretaría General de Gobierno. 1979. *Decreto 23. Declara la cueca danza nacional de Chile*. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General de Gobierno. Disponible en www.leychile.cl
- [Ministerio de Educación, División de Cultura]. 1987b. *La Cueca: una danza tradicional chilena. Breve estudio descriptivo y analítico*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Departamento de Extensión Cultural.
- Ministerio de Educación, División de Cultura. 1995. *La Cueca: danza nacional de Chile*. Santiago de Chile: División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Moulián, Tomás. 1997. *Chile actual: anatomía de un mito*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Muñoz, Daniel y Pablo Padilla. 2008. *Cueca Brava. La Fiesta Sin Fin del Roto Chileno*. Santiago: RIL editores.
- Myers, Helen. 1992a. "Ethnomusicology". En *Ethnomusicology. An introduction*, editado por Helen Myers, 3-18. New York - London: W. W. Norton & Company.
- _____. 1992b. "Fieldwork". En *Ethnomusicology: An introduction*, editado por Helen Myers. 21-49. New York: W. W. Norton & Co.

- Navarrete, Micaela y Karen Donoso, eds. 2010. *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca*. Santiago: DIBAM y LOM.
- Negrón, Bárbara, Marco Espinoza, Fabiola Leiva y Hugo Rojas. 2001. "Organización pública de la cultura en Chile. Aproximaciones a la temática de la Institucionalidad Cultural". En *Documentos culturales* 1, editado por Bárbara Negrón, 36-66. Santiago de Chile: Ministerio de Educación de Chile, División de Cultura.
- Nettl, Bruno. 1996. "Relating the present to the past. Thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology". *Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, <http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/ma/index/number1/nettl1/ne1.html> [Fecha de consulta: 19/04/2008].
- Núñez Oyarce, Hernán. 1987. "Las Fondas en el Parque". *El Arado* 10 (Marzo): 4-8.
- _____. 1997. *Poesía popular y cuecas*. Edición de Rodrigo Torres, Mario Rojas y Luís Advis. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- _____. 2005. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Rodrigo Torres ed. Santiago de Chile: FONDART.
- Ochoa, Ana María. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música". *Trans* 6. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- _____. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12 (6, November): 803-825.
- Parada González, Héctor. 1998. *La Cueca y algo más*. Santiago: Canal Recreativo Nacional.
- Parker, Holt N. 2011. "Toward a definition of popular culture". *History & Theory* 50 (2): 147-70.
- Parra, Roberto. 1996. *Poesía popular, Cuecas choras y La Negra Ester*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Party, Daniel. 2009. "Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival." *Latin American Music Review* 30 (1): 69-98.
- _____. 2014. "Balada". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editada por David Horn, Heidi Feldman, Mona-Lynn Courteau, Pamela Narbona

- Jerez and Hettie Malcomson, 42-44. New York - London: Bloomsbury Academic.
- Peña Fuenzalida, Carmen. 2000. "Aporte de Samuel Claro Valdés (1934-1994) a la musicología en la P. Universidad Católica de Chile". *Resonancias* 7: 51-54.
- _____. 2003. "Aporte de Samuel Claro Valdés al estudio de la música popular chilena". *Resonancias* 12: 53-56.
- _____. 2009. *Altazor: 10 años de cultura en Chile*. Santiago de Chile: Catalonia : Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pérez, Juan Estanislao. 1983. "La cueca, danza nacional de Chile". *Aisthesis* 16: 27-40.
- Pizarro Soto, Gabriela. 1987. *Apuntes sobre el romance en Chile*. Santiago: Autoediciones Populares.
- Plasketes, George. 2005. "Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music". *Popular Music and Society* 28 (2): 137-61.
- Plath, Oreste. 1997. *El Santiago que se fue. Apuntes de la memoria*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Pradenas Jara, Hernán. 1986. *La cueca chilena*. Santiago: s. n.
- Purcell, Fernando. 2007. "Discursos, Práticas e Atores Na Construção do Imaginário nacional chileno 1810-1850". En *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile I*, editado por Marco A. Pamplona y Maria Elisa Mader, 173-213. Brasil: Editora Paz e Terra.
- Ramón, Armando De. 2000. *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Ramos Tapia, Hugo. 2012. "De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c. 1950 – 1960)". *Cuadernos de Historia Cultural. Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social* (1): 87-110.
- Ramos, Ignacio. 2012b. "Folklore musical en Chile. Un proyecto de identidad nacional 1920-1973". *Neuma* 4 (2):108-133.
- Reyes Schramm, Adelaida. 1979. "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology". *Sociologus*: 1-19.
- _____. 1982. "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary". *Yearbook for Traditional Music* (14):1-14.

- Rice, Timothy. 1994. *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rivera, Anny, Carlos Catalán, Rodrigo Torres y L. Mella. 1980. *El público del Canto Popular*. Santiago: CENECA.
- Rodríguez Arancibia, Exequiel. 1950. *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza* Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño.
- Rodríguez, Zorobabel. 1875. *Diccionario de chilenismos*. Santiago: Imprenta El Independiente.
- Rojas, Araucaria. 2009. "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989". *Revista musical chilena* LXIII (212): 51-76.
- _____. 2010. "Breves aproximaciones sobre la cuestión de la cueca y la identidad nacional". En *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca*, editado por Micaela Navarrete y Karen Donoso. 77-93. Santiago: DIBAM y LOM.
- Rojas, Mario. 1997. "De cantor a cantor". En *Poesía popular y cuecas*, editado por Mario Rojas, 5-11. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- _____. 2012. *El que sae, sae: crónica personal de la Cueca Brava*. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Romero, Fernando. 1942 "De la zambra de África a la marinera del Perú". Ponencia presentada en Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas, Lima, volumen II, 105-140.
- Ruiz, Agustín. 1997. "Antecedentes del cuplet en la música rural de Chile". *Cuadernos de música iberoamericana* 2-3: 531-41.
- _____. 1999. "Lucho Barrios, el Rey de la Cebolla". En *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, editado por Rodrigo Torres Alvarado. Santiago de Chile: FONDART.
- _____. 2006. "Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena". *Cátedra de Artes* 3 (Segundo Semestre 2006): 41-58.
- Ruiz, Agustín y Christian Spencer Espinosa. 2014. "Tonada Chilena". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez y H. Malcomson, 861-865. New York - London: Bloomsbury Academic.

- Ruskin, Jesse D. y Timothy Rice. 2012. "The Individual in Musical Ethnography". *Ethnomusicology* 56 (2): 299-327.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Salinas Campos, Maximiliano. 2000. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX LIV". *Revista Musical Chilena* LIV 193 (enero-junio): 45-82.
- _____. 2006. "Comida, música y humor. La desbordada vida popular". En *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno 1840 – 1925*, editado por Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo, 85-117. Santiago: Taurus.
- Sánchez, Nancy. 2014. "Cueca boliviana y cueca nortea argentina". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez y H. Malcomson, 234-237. New York - London: Bloomsbury Academic.
- Sánchez, Octavio. 2014. "Cueca cuyana". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez y H. Malcomson, 243-247. New York - London: Bloomsbury Academic.
- Sánchez, Octavio, Nancy Sánchez y Christian Spencer Espinosa. 2014. "Cueca (Introduction)". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez y H. Malcomson, 233-234. New York - London: Bloomsbury Academic.
- Savage, Michael, y Alan Warde. 1993. *Urban sociology, capitalism, and modernity*. New York: Continuum.
- Seeger, Anthony. 1992. "Ethnography of Music". En *Ethnomusicology: an introduction*, editado por Helen Myers, 88-109. New York: W. W. Norton & Co.
- SERNAM. 2004. "Mujeres chilenas. Tendencias de la última década (Censos 1992-2002)". Rosa Bravo Barja, ed. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer Instituto Nacional de Estadísticas.
- Shehan Campbell, Patricia. 1989. "Orality, Literacy and Music's Creative Potential: A Comparative Approach". *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 101: 30-40.
- Silver, Daniel, Terry Nichols Clark y Clemente Navarro Yañez. 2010. "Scenes: Social Context in an Age of Contingency". *Social Forces* Volume 88 (5): 2293-2324.

- Sin autor/a. 1985. En *Diccionario ejemplificado de chilenismos y de otros usos diferenciales del español en Chile*, 1493-1495. Valparaíso: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.
- Sin Autor/a. 2009. *Encuesta sobre acceso, uso y usuarios de internet banda ancha en Chile*. Editado por UAH y SUBTEL. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Smith, Susan J. 1994. "Soundscape". *Area* 26 (3): 232-40.
- Soja, Edward W. 2008. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traducido por Verónica Hendel y Mónica Cifuentes. Segunda ed. Madrid: Traficantes de Sueños. 2000.
- Spencer Espinosa, Christian. 2000. "Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural". En Actas del IASPM-AL Congreso IASPM-AL, Bogotá. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Spencer.pdf>.
- _____. 2007a. "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (Noviembre, Segunda Época): 143-176.
- _____. 2007b. *Canon discursivo e imaginario cultural: la zamacueca como representación de lo nacional en Chile durante el siglo XIX*. Diploma de Estudios Avanzados, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. 139.
- _____. 2008. "Del canon a la transhistoricidad. Apuntes para una aproximación crítica a la reconstrucción histórico musical de la cueca chilena". En *Puertos e Itinerancias Musicales. V Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*. Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- _____. 2009a. "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena". En *Trans* 13. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/63/apologia-del-mestizaje-exaltacion-de-la-nacionalidad-el-papel-del-canon-discursivo-en-la-discusion-sobre-la-autenticidad-y-etnicidad-de-la-zama-cueca-chilena> .
- _____. 2009b. "La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX". *Boletín de Música* 25: 66-92.
- _____. 2011a. "Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile

http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_25_Spencer.pdf.

- _____. 2011b. *Cronología de la cueca chilena (1820-2010). Fuentes para el estudio de la música popular chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Grafhika.
- _____. 2013a. "Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena". En *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*, editado por H. Vargas, 407-421. Córdoba, Argentina: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
- _____. 2013b. "El maricón del piano. Presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970)". En *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*, editado por H. Vargas, 627-638. Córdoba, Argentina: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
- _____. 2014. "Cueca Chilena". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez y H. Malcomson. New York - London: Bloomsbury Academic.
- _____. [Forthcoming 2015a]. "Imagining traditions. History and social imagination of the urban cueca scene in Santiago de Chile (1990-2010)". En *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, editado por J. Mendívil y C. Spencer Espinosa. New York: Routledge.
- _____. [Forthcoming 2015b]. "Narrativizing cities, localizing urban memories: the (re)construction of place through urban cueca in Santiago de Chile (1990-2010)". *Space & Culture*.
- _____. [Forthcoming 2015c]. "La ciudad imaginada. Música, iconografía y toponimia en la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)". En *Música popular e cidades na América Latina: apropriações, subjetividades e reconfigurações*, editado por Herom Vargas y Tanius Karom. Veracruz: Sedeculta.
- _____. [Forthcoming 2015d]. "Localidad, sociabilidad y memoria. La producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)". En *Músicas Populares e Imaginarios de Nación*, editado por O. Sánchez (coordinador), M. I. García, M. E. Greco y A. M. Romaniuk. Mendoza: EDIUNC.

- Spradley, James. 1979. *The ethnographic interview*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
- Stewart, Kathleen. 1988. "Nostalgia—A Polemic". *Cultural Anthropology* 3 (3): 227-41.
- Stokes, Martin. 1994. "Introduction". En *Ehtnicity, identity and music. The musical construction of place*, editado por Martin Stokes, 1-27. New York: Berg Publishers.
- Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* (5): 368-88.
- _____. 2004. "Cultural Scenes". *Loisir et société / Society and Leisure* 27 (Automne): 411-22.
- Subercaseaux, Bernardo 2005. "Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena". En *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico II*, editado por Francisco Colom González, 647-61. Madrid Iberoamericana – Vervuert.
- _____. 1993. "Nuestro déficit de espesor cultural". En *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado por Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux. 13-18. Santiago de Chile: FCE.
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2006. "Performance and/as History". *TDR (1988-)* 50 (1): 67-86.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la Memoria*. España: Paidós Asterisco.
- Tomlinson, Gary y Joseph Kerman. 2000. *Listen*. Fourth ed. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Torres Alvarado, Rodrigo. 2000. "Músicas populares, memoria y nación". En *Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la segunda mitad del siglo XX*, editado por M. Garcés y M. Olguín Tenorio, 357-367. Santiago: LOM.
- _____. 2001. "Roberto Parra". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VIII, editado por Emilio Casares. 476. Madrid: SGAE.
- _____. 2003. "El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno". En *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*, editado por Sonia Montecinos, 149-57. Santiago: Cuadernos Bicentenario.
- _____. Ed. 2005. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Segunda ed. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e

- Investigación Música. Edición Original, 1944, RCA Víctor e Instituto de Investigaciones Folclórico-Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.
- _____. 2008a. "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)". *Revista Musical Chilena* LXII (209): 5-27.
- _____. 2008b. "Fiesta urbana y canon folclórico: cambios en la escena cuequera en Santiago de Chile". En *Alma, Corazón y Vida. La canción popular y sus discursos analíticos*. VIII Congreso IASPM-AL, Lima, Perú.
- _____. 2010. "Los neocuequeros: la búsqueda de una identidad fundada en la cultura festiva". En *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca*, editado por Micaela Navarrete y Karen Donoso. 119-20. Santiago: DIBAM y LOM.
- _____. 2011. Presentación del libro *Chilena o cueca Tradicional*. Santiago de Chile, Estación Mapocho, Noviembre de 2011.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Uribe Echevarría, Juan. 1962. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo: folklore de la provincia de Santiago*. [Santiago de Chile]: Editorial Universitaria.
- _____. 1974a. *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Gabriela Mistral.
- _____. 1974b. *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. [Santiago, Chile]: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Valdebenito, Mauricio. 2012. "Guitarra popular, urbana y chilena: "Chile Lindo" y Humberto Campos". *Resonancias* 30: 49-71.
- Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas; teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango. Diez y nueve láminas y dibujos, veinticinco ejemplos musicales*. Buenos Aires G. Ricordi.
- _____. 1944. *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Losada.
- _____. 1947. *La forma de la cueca chilena*. Vol. Colección de Ensayos N° 2. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales.
- _____. 1953. *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. XX vols. Vol. XIX, *Bailes Tradicionales Argentinos*. Buenos Aires: Julio Korn.
- _____. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Vicuña Mackenna, Benjamín. 1882. "La zamacueca y la zanguaraña". *El Mercurio de Valparaíso* N°16630, 1 de agosto, p. 2.
- _____. 1909 [1882]. "La zamacueca y la zanguaraña". *Revista Selecta. Revista Mensual, Literaria y Artística* I (9): 283-85.
- _____. 1922. "La zamacueca y la zanguaraña". *Revista Chilena* (Septiembre).
- Walter, Richard J. 2005. *Politics and urban growth in Santiago, Chile, 1891-1941*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Waterman, Christopher A. 1990b. "'Our Tradition Is a Very Modern Tradition': Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity". *Ethnomusicology* 34 (3): 367-79.
- _____. 1990a. *Jujú: a Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1991. "Jùjú history: toward a theory of sociomusical practice". En *Ethnomusicology and modern music history*, editado por Philip Bohlman, Daniel Neuman y Stephen Blumm, 49-67. Illinois: University of Illinois Press.
- Weber, William. 1999 "The history of Musical Canon". En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 336-55. Oxford: Oxford University Press.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett y Stan Hawkins. 2004. "Introduction". En *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, editado por Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Hawkins, 1-22. Aldershot: Ashgate.
- Winter, Jay. 2010. "The performance of the past: memory, history and identity". En *Performing the past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, editado por Karin Tilmans, Frank Van Vree y Jay Winter, 11-31. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wirth, Louis. 2001. "Leer la ciudad: ensayos de antropología urbana. El urbanismo como forma de vida". *Revista de Estudios Sociales* 10 (Octubre): 110-115. Edición original: *The American Journal of Sociology*, XLIV, 1-24, Univ. of Chicago Press, 1938.
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Zapiola Cortés, José 1945. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago: Zig-Zag. Edición Original, José Zapiola: *Recuerdos de treinta años: 1810-1840*. Santiago, Imprenta de El Independiente, 1872-1874.

4. Tesis

- Camacho Focacci, Carolina. 2013. "No hay primera sin segunda: relatos de la cueca urbana en Santiago". Memoria para optar al título de Diseñador Gráfico, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Diseño.
- Castillo Fernández, Simón. 2008. *El barrio Mapocho y el parque Forestal: Espacio público y representaciones de ciudad en Santiago de Chile (1885-1900)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Instituto de Historia, Universidad de Chile, Santiago.
- Donoso Fritz, Karen. 2006. *La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile.
- Fuentes, Marcelo. 2009. "La música de tradición oral en el medio masivo chileno entre 1956 y 1967. Los géneros resfalsa y cachimbo a través de la proyección folklórica y el neofolklore". Tesis para optar al grado de Magister en Artes, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Guzmán Martínez, Daniela. 2007. *La Cueca Urbana. Antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular*. Memoria para optar al título de Profesor Especializado de Danza, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Danza, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- León De La Barra, Rodrigo. 2009. *Identidad Sociolingüística en las cuecas urbanas de Santiago de Chile: Análisis léxico-semántico e ideológico del discurso folklórico, desde la perspectiva del MSR de Umberto Eco y la teoría del campo semántico*. Tesis para optar al grado de Magíster en Lingüística con mención en sociolingüística latinoamericana, Departamento de Lingüística, Universidad de Santiago de Chile, Facultad de Humanidades, Santiago de Chile.
- Luengo, Juan Carlos. 2004. *Cuecas, ferrocarril y mentalidades: una exploración para la historia del barrio Estación Central (1900-1940)*. Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Luzzi Vásquez, Paz. 2002. *Historicidad e identidad de la cueca como expresión de la cultura de la Vega Central*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia

- con Mención en Historia de América, Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Mayer Lux, Violeta. 2009. "Musical Practices and Non-Democratic Political Systems: Popular Music in Authoritarian Chile 1973-1990". Ph. D. Dissertation, University of Liverpool.
- Pereira, Simone Luci. 2005. *O nome, o olhar e a escuta da cidade. Memória de ouvintes*. Ph. D., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Ramos, Ignacio. 2012a. *Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Universidad de Chile, Santiago.
- Sánchez, Octavio. 2004. *La Cueca Cuyana Contemporánea: identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría, Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Spencer Espinosa, Christian. 2007. *Canon discursivo e imaginario cultural: la zamacueca como representación de lo nacional en Chile durante el siglo XIX*. Tesis para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Torres Alvarado, Rodrigo. 2001. *Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle*. Diplôme d'études approfondies, Université de Paris VIII - Saint Denis, Université de Paris VIII, Paris.
- Méndez, María Luisa. 2007. *Do I See Myself as Others See Me? Middle Class Identities in Chile*. PhD Dissertation, University of Manchester.

5. Discografía

La siguiente sección ofrece la discografía citada o utilizada organizada según grupos y cultores de cueca de distintas épocas, especialmente de cueca urbana. Algunos grupos y antologías pertenecen a más de una categoría, por lo que sus producciones se repiten.

CONJUNTOS DE CUECA Y ANTOLOGÍAS ANTERIORES A 1979

- Silvia Infantas, Huasos Quincheros, Cuarteto Llaima, Sonia y Myriam, Hermanos Silva, Violeta Parra, Los Baqueanos y Isabel Parra. *Fiesta Chilena*, vol. II, *Fiesta Chilena*. Chile: EMI Odeón LDC-36035, 1958. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Perlas. *Un show con Los Perlas*. Chile: RCA Víctor CML-2018, ca. 1959. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Las Hermanas Acuña, Miguel Peralta, Margot Loyola, Elsa Acuña, Diómedes Valenzuela y Teresa Muñoz. *Antología del Folklore Musical Chileno*. Chile: RCA Víctor CML-2043, 1960. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Perlas. *De Perlas para bailar*. Chile: [ARCI], 1961. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Hanga Roa. *Aro... Aro... Aro...* Chile: Philips 6340537, 1962. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Dúo Rey-Silva, Mario Catalán y Elia Ramírez. *Cuecas*. Chile: RCA Víctor CMS-2192, 1963. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Dúo María-Inés y Los Hermanos Lagos. *¡Esta sí que es fiesta, mi alma! Gran selección de cuecas*. Chile: EMI Odeón, Serie Estelar LDC-36354, 1964. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Violeta Parra. *La Cueca presentada por Violeta Parra, Folklore de Chile Vol. III*. Chile: EMI Odeón LDC-36038, 1964. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Hermanas Parra, Los Campesinos, Hermanos Lagos, Silvia Infantas y los Baqueanos, Dúo Bascuñán-Del Campo y Las Dos Alicia. *¡A bailar cueca!*. Chile: EMI Odeón LDC-35124, 1964. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Varios. *Fiesta Chilena*, vol. III, *Fiesta Chilena*. Chile: EMI Odeón LDC-36035 (LDC 35103), 1964. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Varios. *Fiesta Chilena*, vol. III, *Fiesta Chilena*. Chile: EMI Odeón LDC-36035, 1964. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Silvia Infantas y Los Cóndores. *Cuando baila mi morena. La cueca, su origen, su música, sus estilos*. Chile: EMI Odeón, Serie Estelar LDC-36538, 1965. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Dúo Rey-Silva, Mario Catalán y Carmencita Ruiz. *Los Grandes de la Cueca*. Chile: RCA Víctor CML-2281, 1965. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Roberto Parra. *Las Cuecas de Roberto Parra, El Folklore Urbano, Volumen II*. Chile: EMI Odeón LDC-362259, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Cóndores, Las 2 Alicias, Dúo Leal-Del Campo, Dúo María-Inés, Los Hermanos Lagos y Silvia Infantas y Los Cóndores. *Fiesta Chilena, Fiesta Chilena, Volumen VII*. Chile: EMI Odeón LDC-36524, 1965. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Trío Los Parra. *20 Cuecas con Salsa Verde, El Folklore Urbano, Volumen I*. Chile: EMI Odeón LDC-36266, 1965. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Rey-Silva. *¡Cuecas pa'morir bailando!*. Chile: RCA Víctor CML-2401, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Perlas, Los Hermanos Campos y Dúo Rey-Silva. *Cuecas con Mostaza*. Chile: RCA Víctor CML-2407-X, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Varios. *Cuecas con Ají*. Chile: RCA Víctor CML-2408-X, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Rey-Silva. *¡Cuecas pa'morir bailando!*. Chile: RCA Víctor CML-2401, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Viejos Parra. *Cuecas del Sr. Corales*. Chile: RCA Víctor CML-2517-X, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Perlas con acompañamiento. *Las mejores cuecas del mundo (y sus alrededores)*. Chile: RCA Víctor CML-2395-X, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Rey-Silva y Mario Catalán. *Cola pa' las cuecas*. Chile: RCA Víctor CML-2520-X, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Perlas, Los Hermanos Campos, Dúo Rey-Silva con Mario Catalán, Los Viejos Parra, Sargento Zamora y sus Pelados, Ramoncito (Golo Martínez) y Las Caracolito. *Cuecas con Blanco*. Chile: RCA Víctor CML-2528-X, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Perlas, Los Hermanos Campos, Dúo Rey-Silva con Mario Catalán, Los Viejos Parra, Sargento Zamora y sus Pelados, Ramoncito (Golo Martínez) y Las Caracolito. *Cuecas con Tinto*. Chile: RCA Víctor CML-2527-X, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Segundo Zamora y sus Guatones. *Cuecas Pa' los Guatones*. Chile: RCA Víctor CML-2512-X, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Hermanos Rosas. *Guitarrero y entonado*. Chile: EMI Odeón LDC-36254, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Rey-Silva. *Sílbate unas cuequitas, Rey*. Chile: RCA Víctor CML-2513-X, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

El Sargento Zamora y sus Pelados. *Cuecas Pa' mi Cabo*. Chile: RCA Víctor CML-2514-X, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Silvia Infantas y Los Cóndores. *Con Permiso, Soy la Cueca*. Chile: EMI Odeón LDC-35092, c. 1968. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Rey-Silva, Mario Catalán y Carlos 'Pollito' Navarro. *Puras Cuecas*. Chile: RCA Víctor CML-2605-X, 1968. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Flor de Loto. *La Fonda Rasca de la Flor de Loto*. Chile: RCA Víctor-UES Producciones CML-2621-X, 1968. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Las Consentidas. *Estas son Las Consentidas*. Chile: RCA Víctor CML-2641-X, 1968. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Ester Soré-Los Baqueanos. *Somos de la Calle Larga*. Chile: Polydor 49018, 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Chileneros, Silvia Infantas, Los Cóndores, Hermanos Lagos, Hermanos Rosas, Trío Los Parra, Las Dos Alicias, *et al.* *Cuecas a pata pelá, vol. 2*. Chile: Odeón LDC-35087, c. 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Tumbaíto y Los de La Hacienda. *Cuecas de Salón para los Cabros (con picardía)*. Chile: RCA Víctor CML-2746-X, 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

María Elena y Nano Parra. *Contrapunto de cuecas choras*. Chile: RCA Víctor CML-2755-X, 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Hermanos Rosas y Margarita Torres. *!Aro... Aro... Aro!. Selección de cuecas bailables*. Chile: EMI Odeón LDC-35177, 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Perlas. *Los Perlas patiperreando de norte a sur*. Chile: RCA Víctor CML-2191, 196- Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Aparcoa. *Aparcoa*. Chile: Philips 843206, 1970. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Varios. *Cuecas con Escándalo*. Chile: RCA Víctor LPVE-6267, c. 1970. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Rey-Silva y Mario Catalán. *Cuecas Bravas*. Chile: RCA Víctor CML-2816-X, 1970. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Ugarte-Matus, Los Pialeros, Dúo León-Ríos, Los Montaneros, Los de Sausalito y Trío Guadañe. *Cuecas en la Ramada Oficial*. Chile: Philips 6458 006, 1970. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Eugenio González. *Cuecas Pa' Choros*. Chile: CBS, Serie Diamante 113.004, 1970. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

- Nano Parra. *Lolos marihuaneros y otras cuecas choras*. Chile: RCA Víctor LPVE-6125/6, 1970. CD.
- Nano Parra. *Otro Lote de Cuecas Choras*. Chile: RCA Víctor CML-2877-X, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Chileneros, Los Centrinós, Dúo María-Inés, Millaray, Los Cóndores, Cuncumén, Los Hermanos Lagos, *et al.* *Bailemos cueca aunque tiemble*. Chile: EMI Odeón LDC-35275, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Dúo Rey-Silva, Mario Catalán y Juanita Vergara. *Esta es cueca compañero*. Chile: RCA Víctor CML-2890-X, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Rafael Traslaviña y su Conjunto. *Disco Boite*. Chile: RCA Víctor CML-2171, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Hernán Núñez. *Apología de la cueca*. Chile: EMI Odeón B50D-15085, 1972. Extended Play.
- Clarita Parra y Los Cuequeros de Lalo Sánchez. *Cuecas con Chicha en Cacho*. Chile: Astral-ASFONA VBP-371, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Ángel Parra y Roberto Parra. *Las Cuecas del Tío Roberto*. Chile: DICAP DCP-40, 1972. Extended Play.
- Dúo Rey-Silva. *35 años de cueca*. Chile: RCA Víctor CMS-2928, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Tumbaíto. *Campeón de las cuecas*. Chile: [RCA Víctor], 1972. LP.
- Las Morenitas. *Cuecas p'al rodeo*. Chile: EMI Odeón LDC-36882, 1974. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Puntillanos. *Cuecas Caballas*. Chile: Alba ALD-064, 1975. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Aparcoa. *Chile*. Alemania: Amiga-Le Chant du Monde LDX 74630, 1975. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Nano Parra. *Cuecas Choras de Toque a Toque*. Chile: [Asfona], 1975. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Hermanos Rosas. *Cuecas Enjoyadas*. Chile: Via Music VLP-006, 1976. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Tumbaíto [Rubén Salgado]. *Las cuecas choras de Tumbaíto*. Chile: EMI Odeón, 1976. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Tumbaíto [Rubén Salgado]. *Cuecas con vino, chicha y chancho*. Chile: EMI Odeón, 1977. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Huasos Cochinos. *Cuecas con Aliño*. Chile: EMI Odeón 4247 Stereo, 1978. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Huentelauquén. *Cuecas Urbanas*. Chile: RCA Víctor XXPL1-054, 1978. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Centrinós, Dúo María-Inés / Hermanos Lagos, Silvia Infantas y Los Cóndores, Cuncumén, Las Morenitas/ Dúo Leal-Del Campo, Trío Los Parra y Héctor Pavez. *Cuecas con Salsa*, vol. I. Chile: EMI Odeón C058-440129, 1979. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Las Consentidas. *Sáquense los guantes (y arriba las palmas...!)*. Chile: ALBA ALD-128, 1978. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Amerindios. *Tu grito es mi canto*. Suecia: NCB AM6, 1978. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Tumbaíto [Rubén Salgado]. *Cuecas pa' todos*. Chile: Philips 6348041, Serie Diamante, 1979. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

LOS CHILENEROS, LOS CHINGANEROS, LOS CENTRINOS Y OTROS DÚOS Y GRUPOS

Los Chileneros y Hernán Núñez

Los Chileneros. *La Cueca Centrino, El Folklore Urbano, Volumen III*. Chile: EMI Odeón LDC-36265, 1967. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Chileneros. *La Cueca Brava, El Folklore Urbano, Volumen IV*. Chile: EMI Odeón LDC-35091, 1968. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Chileneros y Hernán Núñez. *Así fue la Época de Oro de la Cueca Chilenera*, vol. I, *El Folklore Urbano, Volumen I*. Chile: EMI Odeón LDC-36828, 1973. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Hernán Núñez y Los Chileneros. *Por los barrios bravos*. Chile: Star Sound STS 199, 1984. Casete.

Los Chileneros. *En vivo*. Chile: Warner 2001. CD.

Los Chileneros en otras producciones, antologías y reediciones

Los Chileneros, Silvia Infantas, Los Cóndores, Hermanos Lagos, Hermanos Rosas, Trío Los Parra, Las Dos Alicia, et al. *Cuecas a pata pelá*, vol. 2. Chile: Odeón LDC-35087, c. 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Los Chileneros, Dúo Leal- Del Campo, Las Morenitas, Los Cóndores, Cuncumén, Las Dos Alicias, Hermanas Parra, Roberto Parra y Silvia Infantas y Los Cóndores. *Cuecas con Salsa*, vol. III. Chile: EMI Odeón C058-440390, 1982. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Varios y Los Chileneros. *Viva Chile y su folclore. Volumen IV, Viva Chile y su folclore*. Chile: EMI Odeón 1988.

Los Chileneros. *La cueca brava, El folklore urbano Vol. 1*. Chile: EMI Odeón 77778087427, 1992. CD.

Víctor Jara, Inti-Illimani, Violeta Parra, Illapu, Los Chileneros, Tito Fernández, Los Huasos Quincheros, *et al.* *33 cuecas inolvidables*. Chile: EMI Odeon 2000. CD.

Víctor Jara, Inti-Illimani, Violeta Parra, Illapu, Los Chileneros, Tito Fernández, Los Huasos Quincheros, *et al.* *Antología de la cueca*. Chile: EMI Odeón, 2000. CD.

María Ester Zamora, José Fuentes, Eduardo Parra, Rafael Traslaviña, Rafael Berríos, Iván Cazabón y Los Chileneros. *La Yein Fonda II*. Chile: Warner Music 0927 42697-2, 2001. CD.

Los Centrininos y otros lotes

Los Centrininos. *Buenas Cuecas Centrininas, El Folklore Urbano, Volumen VI*. Chile: EMI Odeón LDC-36760, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Varios. *Cuecas con Escándalo*. Chile: RCA Víctor CML-2828-X, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Mesías-Lizama

Conjunto Mesías-Lizama. *La Cueva Centrina*, vol. V, *El Folklore Urbano, Volumen V*. Chile: EMI Odeon LDC-35176, 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Dúo Araneda-Lizama

Luis Hernán Araneda (El Baucha) y Raúl Lizama (El Perico). *Cuecas Bravas*. Chile: Star Sound NN STS 11466, 1988. Casete.

Los Chinganeros

Chilena o Cueca Tradicional. Chile: FONDART, 2000. CD.

Cuecas de Barrios Populares. Chile: Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2009. CD.

Por la Güeya del Matadero. Memorias de la cueca centrina. Santiago: Autoedición, 2011.

Chilena o Cueca Tradicional. 30 cuecas bravas. Chile: UC-SCD, 2014. CD.

Los Pulentos de la Cueca

Las cuecas cahuíneras. Chile: Sony Music 2-49953, 2000. CD.

Las cuecas cahuíneras. Chile: Sony Music 2-49953, 2000. CD.

Jorge Montiel y Los Pulentos de la Cueca. *Cuecas Chimbirocas*. Valparaíso: OeMe CDHX-1025, 1999. CD.

Los Pulentos de la Cueca en colecciones y antologías

Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas Bravas*. Chile: Sony KP-49B1155, 1992. CD.

Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas con Gancho*. Chile: Sony KJ-4461994, 1992. CD.

Hernán Nuñez Oyarce. *Hernán 'Nano' Nuñez, un poeta de barrio*. OKEH KEIA 2277, 1992.

Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Llauquil de Quellón. *Cuecas de vuelta y vuelta*. Chile: Columbia KP-4981154, 1992. CD.

Los Pulentos de la Cueca, Los Afuerinos, Alberto Rey, Los Hermanos Campos, Conjunto Coyahue, Lucho Rivera, Chilhué, Llauquil y Los Paleteados del Puerto. *Cuecas en Saco*. Santiago de Chile: Sony CJ-2461992, 1992. casete.

Alberto Rey, Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos, Altamar, Los Chacareros de Paine, Los Hermanos Campos y Los Pulentos de la Cueca. *Cuecas de Transición*. Chile: Sony Music 4.462055, 1993. Casete.

Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Duo Rey Silva, Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto y Los Afuerinos. *Las mejores cuecas de todos los tiempos*. Chile: Sony Music 2-0476120, 1996. CD.

Los Hermanos Campos, Chacareros de Paine, Conjunto Asis, Dúo Rey Silva, Los Pulentos de la Cueca, Altamar y Marcos Acevedo Encina- Chilhué. *Puras Cuecas- Hecho en Chile*. Chile: SONY 2758354, 2009. CD.

GRUPOS DE LA ESCENA DE LA CUECA URBANA

Altamar (selección)

Cueca Pulenta. Santiago de Chile: Sony Music, 1999. CD.

Qui ti pin, qui ti pun, qu ti pá. Chile: OeMe, 2001. Casete.

Altamar y Carmecita Ruiz. *Puras Cuecas*. Chile: OeMe CDHX1123, 2001. CD.

La Revolución de la Cueca! Chile: Autoedición, 2003. CD.

Altamar, Los Bohemios, Santiago Urbano, Las Capitalinas, Los Bravos de la Cueca, Los Porfiados de la Cueca, Las Torcazas, *et al.* *La Revolución de la Cueca II. El Regreso*. Chile: FONDART, 2006. CD.

Altamar, Las Joyas del Pacífico, Las Torcazas, Las Perlas del Bío Bío, Marparaíso, Vendabal, Cordillera y De la Bariada. *La Revolución de la Cueca III. La Conquista Final*. Chile: Manimal, 2009. CD.

Festival de cuecas. PTD-Juguetes Ludik 2995, 2010. CD.

Altamar en colecciones y antologías

Alberto Rey, Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos, Altamar, Los Chacareros de Paine, Los Hermanos Campos y Los Pulentos de la Cueca. *Cuecas de Transición*. Chile: Sony Music 4.462055, 1993. Casete.

Altamar, Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Chacareros de Paine, René Inostroza y Chilhué. *Cuecas Electorales*. Santiago de Chile: Sony Music-CBS, 1993. Casete.

Labradores de mi tierra, Altamar, Chacareros de Paine, Huasos de tierra larga y Hermanos Rosas. *Cuecas pa todo el año*. Chile: Oeme QHX-2188, 1998. CD.

Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos y Chilhué. *Cuecas pa votar en tinto*. Chile: Sony Music KJ-4462056, 1993. Casete.

Altamar, Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos y Dúo Rey Silva. *Cuecas viejitas pero guenonas*. : Sony Music 2-0476036, 1994. CD.

Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Duo Rey Silva, Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto y Los Afuerinos. *Las mejores cuecas de todos los tiempos*. Chile: Sony Music 2-0476120, 1996. CD.

Alberto Rey, Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos, Altamar, Los Chacareros de Paine y Los Hermanos Campos. *Cuecas Electorales*. Chile: Sony Music-Okeh 2462054, 1999. Casete.

Altamar y Otros. *Cuecas de Oro. Volumen I*. Chile, 2000. CD.

Altamar, Los Afuerinos y Los Hidalgos. *Las más grandes cuecas y tonadas de la música*. Chile: Universal 1707608, 2006. CD.

Tierra Chilena, Santiago Bohemio, Nano Parra, Los Hermanos Campos, Tito Fernández, Altamar y Jorge Yáñez. *Lo mejor de la cueca*. Chile, 2008. CD.

Los Hermanos Campos, Chacareros de Paine, Conjunto Asis, Dúo Rey Silva, Los Pulentos de la Cueca, Altamar y Marcos Acevedo Encina- Chilhué. *Puras Cuecas- Hecho en Chile*. Chile: SONY 2758354, 2009. CD.

Los Tricolores (selección)

Cuecas de Remolienda. Chile: Autoedición, 2003. CD.

Los Tricolores con Daniel Muñoz. Chile: Chile Profundo, 2005. CD.

Esta sí que es vida. Chile: Oreja 263091, 2006. CD.

Las Torcazas

Cueca... sentimiento de mujer. Chile: Autoedición, 2003. CD.

Cueca en la Ciudad Chile: Sello Azul, 2007. CD.

Chile Urbano. Chile: Universo Producciones UND-375, 2010. CD.

Las Torcazas en colecciones y antologías

Las Torcazas, Grupo Cordillera, Sauzal de Talca, Los Bravos de la Cueva y Grupo Esmeralda. *La juventud y la cueca*. Chile: Oeme, 2001. CD.

Altamar, Los Bohemios, Santiago Urbano, Las Capitalinas, Los Bravos de la Cueva, Los Porfiados de la Cueva, Las Torcazas, *et al.* *La Revolución de la Cueva II. El Regreso*. Chile: FONDART, 2006. CD.

Altamar, Las Joyas del Pacífico, Las Torcazas, Las Perlas del Bío Bío, Marparaíso, Vendabal, Cordillera y De la Bariada. *La Revolución de la Cueva III. La Conquista Final*. Chile: Manimal, 2009. CD.

Los Paleteados del Puerto, Las Capitalinas, Las Torcazas y Los Afuerinos. *30 cuecas bravas y choras*. Chile: Edición Independiente, 2011. CD.

Las Capitalinas

Cuecas para Chile. Chile: Autoedición, 2002. CD.

Las Mejores Cuecas con Las Capitalinas. Chile: Liberación 2004. CD.

También es Cueva. Chile: Feria Mix 2006. CD.

En el bar de Verónica. Chile: Sello Azul 2009. CD.

Alterego. Chile: Autoedición, 2011. CD.

Las Capitalinas en colecciones y antologías

Altamar, Los Bohemios, Santiago Urbano, Las Capitalinas, Los Bravos de la Cueva, Los Porfiados de la Cueva, Las Torcazas, *et al.* *La Revolución de la Cueva II. El Regreso*. Chile: FONDART, 2006. CD.

Tierra Chilena, Las Capitalinas, Los Perlas, Nanihue y Carmencita Ruiz. *30 cuecas de siempre*. Chile: Liberación 2008. CD.

Los Paleteados del Puerto, Las Capitalinas, Las Torcazas y Los Afuerinos. *30 cuecas bravas y choras*. Chile: Edición Independiente, 2011. CD.

Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna

Al Compás del 6x8. Chile: Oveja Negra, 2009. CD.

Cuecas como las canta el roto. Chile: Oveja Negra, 2006. CD.

La Otra Patita. Chile: Sello Azul 590089, 2007. CD.

En vivo... pa' los vivos. Chile: Oveja Negra, 2010. CD.

Viejos Lindos!! Pero cuando eran guaguas.... Chile: Oveja Negra, 2011. CD.

Collereándole a la brava chilena. Chile: Oveja Negra, 2012. CD.

Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna en colecciones y antologías

Los Tricolores. *Los Tricolores con Daniel Muñoz.* Chile: Chile Profundo, 2005. CD.

La Gallera

La Gallera!!!. Cueca Chilena. Chile: Feria Music (257741), 2010. CD.

Invernal. Chile: Edición independiente, 2011. CD.

Cantando como jugando. Chile: Autoedición, 2012. CD.

Los Santiaguinos

La cueca capitalina. Chile: Independiente, 2000. CD.

La cueca urbana. Chile: Okeh, 2001. CD.

Mario Rojas y Los Santiaguinos. *Folklore Urbano.* Chile: Warner Music, 2002. CD.

Los Santiaguinos en vivo. Chile: Sello Azul, 2005. CD.

Desde la Cumbre. Chile: EMI Music-Guachaca discos 366647-2, 2006. CD.

Los Santiaguinos En Vivo. 10 años. Chile: Autoedición, 2014. CD.

Los Santiaguinos en colecciones y antologías

Altamar, Los Bohemios, Santiago Urbano, Las Capitalinas, Los Bravos de la Cueca,
Los Porfiados de la Cueca, Las Torcazas, *et al. La Revolución de la Cueca II. El
Regreso.* Chile: FONDART, 2006. CD.

Los Canallas de la Cueca

Los Canallas y sus Cuecas Aniónas. Chile: Autoedición, c. 2008. CD.

Que viva Chile Canalla!! Chile: Autoedición, 2008. CD.

La Gran Fiesta de los Canallas. Chile: Autoedición, 2009. CD.

Los Trukeros

Cuecas Bravas. Chile: FONDART, 2003. CD.

De Visita. Chile: Autoedición, 2005. CD.

De Chilena. Chile: Autoedición, 2007. CD.

Los Trukeros. Chile: Oveja Negra, 2008. CD.

Cuecas Mundiales. Chile: Autoedición, 2010. CD.

Maromero. Santiago: Autoedición, 2011.

Los Porfiados de la Cueca

Las Cuecas Contratacan. Chile: Autoedición, 2003. CD.

Asalto. Chile: Autoedición, 2008. CD.

Asalto. Chile: Sello Azul, 2009. CD.

Cuecas del fin del mundo. Chile: Independiente, 2012. CD.

Los Porfiados de la Cueca en colecciones y antologías

Altamar, Los Bohemios, Santiago Urbano, Las Capitalinas, Los Bravos de la Cueca, Los Porfiados de la Cueca, Las Torcazas, *et al.* *La Revolución de la Cueca II. El Regreso*. Chile: FONDART, 2006. CD.

Las Niñas

Fina, arrogante y dicharachera. Chile: Autoedición 2010. CD.

Seis chilenas con aliño. Chile: Autoedición 2013. CD.

Las Primas

Cantora. Chile: Autoedición, 2012. CD.

Chilenitas. Chile: Sello Azul, 2013. CD.

El Parcito

Como que me voy curando. Chile: Autoedición, 2013. CD.

El Parcito y sus cuecas con moño. Santiago: Alerce CDA-0538, 2010.

Vivito y coleando. El Parcito en concierto. Chile: Autoedición, 2014. CD.

Aparcoa

Aparcoa. Chile: Philips 843206, 1970. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Chile. Alemania: Amiga-Le Chant du Monde LDX 74630, 1975. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

Aparcuecas. Chile: Alerce, 2007. CD.

GRUPOS DE VALPARAÍSO

Los Paleteados del Puerto (selección)

Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto. *Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto*. Santiago de Chile: Sony Music - KEIA 2161.461967, 1991. Casete.

Tradición de la cueca porteña. Santiago de Chile: Independiente, 2004. CD.

De Valparaíso con amor. Chile: Universo Producciones 2010. CD.

Los Paleteados del Puerto en colecciones y antologías

Los Paleteados del Puerto, Las Capitalinas, Las Torcazas y Los Afuerinos. *30 cuecas bravas y choras*. Chile: Edición Independiente, 2011. CD.

Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueva, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas Bravas*. Chile: Sony KP-49B1155, 1992. CD.

Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas con Gancho*. Chile: Sony KJ-4461994, 1992. CD.

Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Llauquil de Quellón. *Cuecas de vuelta y vuelta*. Chile: Columbia KP-4981154, 1992. CD.

Los Pulentos de la Cueca, Los Afuerinos, Alberto Rey, Los Hermanos Campos, Conjunto Coyahue, Lucho Rivera, Chilhué, Llauquil y Los Paleteados del Puerto. *Cuecas en Saco*. Santiago de Chile: Sony CJ-2461992, 1992. Casete.

Altamar, Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Chacareros de Paine, René Inostroza y Chilhué. *Cuecas Electorales*. Santiago de Chile: Sony Music-CBS, 1993. Casete.

Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos y Chilhué. *Cuecas pa votar en tinto*. Chile: Sony Music KJ-4462056, 1993. Casete.

Altamar, Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos y Dúo Rey Silva. *Cuecas viejitas pero guenonas*. : Sony Music 2-0476036, 1994. CD.

Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Duo Rey Silva, Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto y Los Afuerinos. *Las mejores cuecas de todos los tiempos*. Chile: Sony Music 2-0476120, 1996. CD.

Guatón Zamora, Arrabaleros y Los Paleteados del Puerto. *Cuecas veguinas, bravas y choras*. CNR 2-0014478, 2009. CD.

Los Afuerinos

Sus mejores cuecas. Chile: Sony 4-4462083, 1993. CD.

Valparaíso: magia y sentimiento. Chile: Oveja Negra, 2006. CD.

Cueca porteña. Chile: Universo producciones UND 369, 2010. CD.

Los Afuerinos en colecciones y antologías

Hernán Nuñez Oyarce. *Hernán 'Nano' Nuñez, un poeta de barrio*. OKEH KEIA 2277, 1992.

- Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas Bravas*. Chile: Sony KP-49B1155, 1992. CD.
- Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Lucho Rivera. *Cuecas con Gancho*. Chile: Sony KJ-4461994, 1992. CD.
- Los Afuerinos, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Conjunto Coyahue y Llauquil de Quellón. *Cuecas de vuelta y vuelta*. Chile: Columbia KP-4981154, 1992. CD.
- Los Pulentos de la Cueca, Los Afuerinos, Alberto Rey, Los Hermanos Campos, Conjunto Coyahue, Lucho Rivera, Chilhué, Llauquil y Los Paleteados del Puerto. *Cuecas en Saco*. Santiago de Chile: Sony CJ-2461992, 1992. Casete.
- Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos y Chilhué. *Cuecas pa votar en tinto*. Chile: Sony Music KJ-4462056, 1993. Casete.
- Los Hermanos Campos, Los Pulentos de la Cueca, Duo Rey Silva, Altamar, Alberto Rey y Los Paleteados del Puerto y Los Afuerinos. *Las mejores cuecas de todos los tiempos*. Chile: Sony Music 2-0476120, 1996. CD.
- Alberto Rey, Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos, Altamar, Los Chacareros de Paine y Los Hermanos Campos. *Cuecas Electorales*. Chile: Sony Music-Okeh 2462054, 1999. Casete.
- Altamar, Los Afuerinos y Los Hidalgos. *Las más grandes cuecas y tonadas de la música*. Chile: Universal 1707608, 2006. CD.
- Altamar, Los Bohemios, Santiago Urbano, Las Capitalinas, Los Bravos de la Cueca, Los Porfiados de la Cueca, Las Torcazas, et al. *La Revolución de la Cueca II. El Regreso*. Chile: FONDART, 2006. CD.
- Los Paleteados del Puerto, Las Capitalinas, Las Torcazas y Los Afuerinos. *30 cuecas bravas y choras*. Chile: Edición Independiente, 2011. CD.

La Isla de la Fantasía

Cuecas Porteñas. Chile: FONDART, 2001. CD.

A Cueca Limpia. Chile: Fondo de Fomento de la Música, 2007. CD.

Memoria Porteña. Chile: Fondo de Fomento de la Música, 2009. CD.

SOLISTAS

Mario Rojas y grupo

- Mario Rojas y músicos. *El Ángel de la Cueca*. Chile: Chile Profundo, 2007. CD.
- Mario Rojas y Los Santiaguinos. *Folklore Urbano*. Chile: Warner Music, 2002. CD.
- Mario Rojas y Grupo. *Musi-Cachi-Lena*. Chile: Alerce CDAE 0321, 1997. CD.
- Mario Rojas & the Flaiting Project. *Sartén de Estrellas*. Chile: Oveja Negra, 2006. CD.

Héctor Pavez Pizarro

- Cantos de ayer y de hoy*. Chile: FONDART, 1997. CD.
- Songs & Dances from Chile*. Chile: ARC Music, 1997. CD.
- Cuecas Regionales*. Chile: Autoedición, 2000. CD.
- Cuecas y Personajes*. Chile: FONDART, 2004. CD.
- Pa' cantar cueca chilena*. Chile: Autoedición, 2008. CD.
- He venido caminando*. Chile: Autoedición, 2012. CD.

Hernán Núñez

- Los Chileneros y Hernán Núñez. *Así fue la Época de Oro de la Cueca Chilenera*, vol. I, *El Folklore Urbano, Volumen I*. Chile: EMI Odeón LDC-36828, 1973. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Núñez Oyarce, Hernán. 2005. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Chile, FONDART. CD.

Roberto Parra

- Roberto Parra. *Cuecas de Roberto Parra*. Chile: EMI Odeón 0077778087540, 1995. CD.
- Ángel Parra y Roberto Parra. *Las Cuecas del Tío Roberto*. Chile: ALERCE CDAE 0283 AAD, 1996. CD.
- Ángel Parra y Roberto Parra. *Las Cuecas del Tío Roberto*. Chile: ALERCE ALC-122, 1983. Casete.

Roberto Parra. *Los Tiempos de la Negra Ester*. Santiago de Chile: [Alerce], 1990. Casete.

Roberto Parra. *Los Tiempos de la Negra Ester*. Chile: SONY Music 2 4753, 2001. CD.

Luís 'Baucha' Araneda

De lo Urbano y lo Divino. Chile: Chile Profundo, 2005. CD.

Yo nací pa' cantar cueca. Chile: Edición independiente, 2014. CD.

Los Tres e invitados

Los Tres, Eduardo Parra y Roberto Parra. *Peineta*. Chile: Sony Music CJ-2-490330, 1998. CD.

Los Tres. *Unplugged*. Miami: Sony Discos, 1996.

OTROS CONJUNTOS DE CUECA

Los Palmeros de Rancagua. *¡Déle Chilena!* Chile: Autoedición, 2007. CD.

Las Peñascazo. *De la chingana a la picá*. Chile: Fondo para el Fomento de la Música Nacional 2008. CD.

Las Lulú de Pancho Gancho. *Negrito Caliente. Cueca Brava*. Chile: Manimal MRCD PN-400, 2009. CD.

Los del Ambiente. *San Camilo por la Noche*. Chile: Autoedición, c. 2009. CD.

Arrabaleros. *La Cueca Nuestra*. Chile: Universo Producciones UND-368, 2010. CD.

Las Joyas del Pacífico. *Debut*. Chile: Autoedición 2010. CD.

Los del Lote. *Los del Lote le cantan a todo el mundo*. Chile: Autoedición, 2010. CD.

Los Corrigüela. *Apalomillá las cuecas*. Chile: Autoedición, 2011. CD.

Los Príncipes. *Los Príncipes*. Chile: Autoedición, 2012. CD.

Los Republicanos de la Cueca. *Los Republicanos de la Cueca*. Chile: Autoedición, 2012. CD.

Los Benjamines. *Del canto que trajo el moro*. Chile: Autoedición, 2013. CD.

Los Piolas del Lote. *Tiempos de Oro*. Chile: Autoedición, 2013. CD.

De Caramba. *Bajo el Cemento*. Chile: Autoedición, 2013. CD.

Daniel Muñoz y Los Marujos. *Cueca*. Chile: Autoedición, 2013. CD.

OTRAS ANTOLOGÍAS

- María Ester Zamora, José Fuentes, Eduardo Parra, Rafael Traslaviña, Rafael Berríos, Iván Cazabón y Los Chileneros. *La Yein Fonda II*. Chile: Warner Music 0927 42697-2, 2001. CD.
- Tierra Chilena, Santiago Bohemio, Nano Parra, Los Hermanos Campos, Tito Fernández, Altamar y Jorge Yáñez. *Lo mejor de la cueca*. Chile, 2008. CD.
- Varios y Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna Daniel Muñoz. *Catedral en coma*. Chile: Radio Horizonte, 2009. CD.
- Varios. *Su Majestad la Cueca. Antología y Archivos Históricos de Nuestro Baile Nacional*, vol. IV. Chile: EMI Chile, 2009. CD.
- Hernán Bahamondes, Rubén Gaete, Jorge Silva y Otros. *Más de 100 cuecas*. Chile, 2010. CD.
- Varios. *Las 200 cuecas del Bicentenario*. Chile, 2010. CD.
- El Parcito, Los Corrigüela, Los Príncipes, Voy y Vuelvo y Las Indignadas. *Cuecas por la Educación*. Chile: Autoedición, 2012. CD.

GRABACIONES COLECTIVAS O FAMILIARES POSTERIORES A 1990

- Pepe Fuentes y María Esther Zamora. *Cuecas Ahora*. Chile: Mye Musica-La Oreja 263093, 2006. CD.
- Varios. *Constitución 211. Así fueron las cuecas*. Chile: Independiente 2012. CD.
- María Esther Zamora, M. Gutiérrez y P. Muñoz. *Póngale color bailando*. Juguetes Ludik 3024, 2010. CD.

6. Filmografía

- ¡También es cueca! Cueca chilena: tan joven y tan vieja*. Santiago de Chile: Réplica Producciones & Universidad de Santiago de Chile. Documental. 2012.
- Paseo a Playa Ancha*. A. Massonier. [3 min]. Documental. Chile. 1903.
- La cueca brava de Nano Núñez*. *Bitácora de Los Chileneros*. Mario Rojas, Zoo Film. Documental. Chile. 1998.

La Cueca Brava: la fiesta interminable del roto chileno. Ricardo Romero, AZ Films. Documental. Chile. 2009.

Prontuario de Roberto Parra. 1996. Grupo Proceso. Dir. Ximena Arrieta y Hermann Mondaca Raiteri. Documental. Chile.

La Isla de la Fantasía. 2010. Dir. Magdalena Gissi. Documental. Chile.

3x7 Veintiuna. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Aparcoa. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Héctor Pavez. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

La Cueca es Brava. El alma y cuerpo de la cueca urbana y chilenera a través de sus cultores. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2007-2010.

Las Niñas. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Las Torcazas. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Afuerinos. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Canallas. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Chinganeros y La Gallera. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Paleteados del Puerto. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Porfiados de la Cueca. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Santiaguinos. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Sementales de Playa Ancha. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Tricolores. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

Los Trukeros. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones. Documental. Chile. 2008.

María Esther Zamora y Pepe Fuentes. Luís Parra Fuentes, El Ganso Cojo Producciones.
Documental. Chile. 2008.

Canto a la rueda: las últimas cuecas de Ainil. Santiago de Chile: NorteVisión
Producciones-Duoc UC. Cortometraje. 2012

7. Fuentes electrónicas

SITIOS DE INTERNET Y BLOGS DE LOS SIGUIENTES GRUPOS, ORGANIZACIONES, REVISTAS O
MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Folclore Urbano

www.folclor-urbano.blogspot.com

Archivo Margot Loyola

www.margotloyola.ucv.cl

Cancionero de Cuecas

www.cancionerodecuecas.cl

Música Popular Chilena

www.musicapopular.cl

Premio Altazor

www.premioaltazor.cl

Portal de Patrimonio

<http://www.portalpatrimonio.cl>

Revista El Arado

<http://revistaelarado.blogspot.com>

Cueca Chilena

www.cuecachilena.cl

Chile. Com

www.chile.com

Portal Patrimonial “Nuestro”

www.nuestro.cl

Radio Mus-Sitio de Música Chilena

www.mus.cl

Fundación Víctor Jara

www.fundacionvictorjara.cl

Club Matadero

<http://clubmatadero.blogspot.com/>

Archivo de Música Popular Chilena de la PUC (AMPUC)

<http://archivodemusica.wordpress.com/>

Cuequeros

www.cuequeros.cl

Folclore y cultura chilena

<http://folcloreyculturachilena.bligoo.com>

Las Niñas

<http://flordecuequeras.blogspot.com>

La Cueva es Brava

<http://lacuecaesbrava.blogspot.com>

Panderos Bravos

<http://panderosbravos.blogspot.com>

Pandero Chileno

<http://www.panderochileno.blogspot.com/>

En busca de la música chilena

<http://enbuscadelamusicachilena.blogspot.com>

La Cueva Chora

<http://lacuecachora.blogspot.com/>

Los Santiaguinos

<http://www.lossantiaguinos.cl/>

La Gallera

<http://lagalleracuecachilena.blogspot.com/>

Los Trukeros

www.lostrukeros.cl

El Parcito

<http://elparcitocantoras.blogspot.com/>

Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna

www.3x7veintiuna.cl

Las Capitalinas

www.lascapitalinas.blogspot.com

SITIOS DE FACEBOOK

Los siguientes sitios de Facebook han sido consultados para extraer datos de cuecazos o eventos relacionados con la cueca. En los casos donde se ha señalado, he tomado datos biográficos de algunos de los grupos; en ninguno de los sitios, no obstante, se ha tomado y/o publicado información personal.

Alma Bohemia Cueca Chilena	Arriba La Chilena
Bar Victoria	Bravas de la Cueca
Cahuín Cuequero	Calleboca
Canallas de la Cueca	Cancionero de Cuecas
Casa Huemul	Cueca Chilena Punto Ce Ele
Cueca Urbana	Cueca Urbana Porteña
Cuequeros Rancagua	De Caramba
El Huaso Enrique	Encuentro con la Cueca Chilena
Fabiola González La Chinganera	Grupo Arrabaleros
Grupo Vendaval	Juan Pablo Villanueva [Workshops de Guitarra]
La Chilena en la Plaza	La Patota
La Percha Cuecas	La Vihuela Cuecas Chilenas
Las Condenadas	Las Indignadas Cueca
Las Joyas del Pacífico	Las Lulús de Pancho Gancho
Las Niñas Cueca Chilena	Las Pecadoras
Las Torcazas	Las Torcazas II
Los Benjamines Cueca Chilena	Los Bravos de la Cueca
Los Chinganeros Cueca Chilena	Los Chinganeros del Puerto
Los del Alto Cuecas	Los del Lote Cueca Chilena
Los Dueños del Barón	Los Guainas Cueca Chilena
Los Pasapiola Cueca	Los Príncipes Cuecas
Los Tricolores Cueca Chilena	Los Trukeros
Pandero Chileno	Panderos El Porteño
Panderos GD	Perlas del Bío Bío
Pub La Máquina	Revolución Cuequera Cueca Urbana
San Cayetano Cueca Chilena	

Anexos

La sección siguiente desarrolla tres aspectos que complementan la información aparecida en esta tesis:

1. Observaciones metodológicas: contiene comentarios teóricos y prácticos al trabajo de campo así como una lista de las entrevistas realizadas.
2. Cuestionario: ficha técnica del cuestionario realizado el año 2009.
3. Disco compacto anexo: contiene la lista de ejemplos citados durante el desarrollo de la tesis.

1. Observaciones metodológicas

Observaciones metodológicas correspondientes al trabajo de campo y el cuestionario aplicado.

Trabajo de campo

La presente investigación es una etnografía musical basada en tres trabajos de campo realizados en el año 2008, 2009 y 2010 en Santiago de Chile. El trabajo de campo N°1 se llevó a cabo entre agosto y noviembre de 2008, el trabajo de campo N°2 entre abril y julio de 2009 y el trabajo de campo N°3 entre los meses de septiembre y octubre de 2010. La suma de estas tres etapas arrojó un total de 10 meses en terreno. Las herramientas de recolección de información fueron la observación participante y no participante, la entrevista en profundidad (1-2 horas), la conversación informal y el cuestionario (que se trata en el anexo siguiente). La mezcla de estos métodos con fuentes documentales tomadas de archivos permitió reunir toda la información vertida en esta investigación.

El trabajo de campo es una observación *in situ* en la que el investigador recoge información etnográfica y la contextualiza con la mayor ‘densidad’ posible (Sanmartín en Ferrándiz, 2011: 50; Hugues en Myers, 1992b: 23; Cooley, 1997: 4). El objetivo de esta observación es comprender el efecto de la música en la vida social (Seeger, 1992:

99-100, 107) y las distintas perspectivas, voces o sensibilidades estéticas que hay sobre ella (Clifford, 1986). Así, por medio de ello se puede plasmar por escrito la experiencia tenida desde la mirada del investigador en un proceso que puede describirse como observacional, representacional e interpretativo (Cooley, 1997: 4). Como señalan algunos autores, se trata de comparar el presente etnográfico con su pasado y obtener de conclusiones acerca de los límites de una tradición según su desarrollo en el tiempo (Rice, 1994: 14; Bohlman, 1997: 141-142). Esto es especialmente importante para la observación de la *cultura expresiva* o cultura no material que constituye un marco de referencia históricamente construido o, como explica Reyes (1979: 14) “un tesoro de experiencias colectivas y asociaciones a partir de las cuales los miembros de la cultura extraen significados que trascienden el significado meramente literal o semántico, para devenir en un significado cultural”. Al entrar en contacto con las personas de una cultura, el trabajo de campo pone a prueba los valores sociales de la disciplina y la subjetividad del investigador para integrarlos a la generalización de sus conclusiones (Ferrándiz, 2011: 50). El trabajo de campo, por lo tanto, es el momento más importante de una etnografía y su momento más crítico (Myers, 1992b: 21), es decir, el momento donde es posible observar el hacer-música y su contexto y donde se produce el cambio y la continuidad musical con los que se construye socialmente la cultura (Waterman, 1990a: 2-3).

Las observaciones participantes de esta tesis fueron “moderadas” y “activas”. La primera se refiere a cuando el etnógrafo está en el lugar de la investigación y la gente es consciente de su presencia, pero su participación es “limitada y ocasional” (Ferrándiz, 2011: 85). Este fue lo que realicé durante mi primer trabajo de campo de 2008 y 2009. La segunda es cuando el investigador “se integra en la mayor parte de las actividades de los actores sociales que ocupan el “campo” como estrategia de aprendizaje de reglas culturales, sociales o políticas” (Ferrándiz, 2011: 85; Myers, 1992b: 29). Esto fue lo que hice en la etapa posterior a mi trabajo de campo (2011-2014) cuando me convertí en músico de cueca. Cabe señalar que las “conversaciones informales” (grabadas con permiso de los entrevistados) forman parte del proceso de observación toda vez que implican la participación personal en eventos relacionados con el objeto de estudio (Finnegan, 2007: 342).

Las fuentes documentales consultadas incluyeron recursos publicados (diarios, revistas, boletines, memorias, películas) como no publicados (fotografías de músicos, textos que los músicos escribieron, mensajes de correo electrónico) de los siglos XX y XXI. En menor medida, integré datos aparecidos en revistas del siglo XIX que conocía gracias a la realización de mi Diploma de Estudios Avanzados (DEA) sobre la zamacueca y el imaginario de lo nacional (Spencer, 2007a) y datos históricos obtenidos del trabajo en otros proyectos de investigación musicológica realizados antes del doctorado¹.

Todos los métodos de recolección de información fueron utilizados al mismo tiempo. Como señala Ruth Finnegan, los roles de un investigador en el trabajo de campo se producen alternadamente siendo tarea del observador adoptar la mayor cantidad de roles que pueda (Finnegan, 2007: 343). En mi caso, como señalé en la introducción, me convertí en bailarín, miembro de la audiencia y en músico de cueca, aprovechando así mis competencias desarrolladas como sociólogo y músico en mi período de estudiante desarrollado entre 1992 y 2001.

El resumen de la información recogida durante los tres trabajos de campo señalados es el siguiente:

TIPO MATERIAL	TC 2008	TC 2009	TC 2010	TOTAL
Vídeo (Casetes Mini Dv)	36	19	0	55
Fotografías	300	900	300	1500
Imágenes de fuentes de prensa (diario o revista) de archivo u otro	332	867	63	1199
Observaciones participantes	29	18	10	47
Observaciones no participantes	0	4	0	4
Entrevistas	24	14	6	44
Conversaciones informales	0	7	0	7
Discos Compactos	19	32	20	71
Elepés	2	17	0	19
Libros	20	7	2	29
Audiovisuales (DVD, documental u otros)	13	2	0	15
TOTALES	775	1887	401	3063

Tabla 10
Total de materiales recogidos en trabajo de campo

¹ Agradezco a Claudio Rolle y Juan Pablo González la autorización para usar las fuentes obtenidas en el proyecto FONDECYT “Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950”, que fueron revisadas por mí entre los años 1999 y 2003.

Como puede apreciarse en esta tabla, el período más intento de trabajo cualitativo fue el año 2008, mientras que la etapa 2009 estuvo levemente más concentrada en los archivos y la documentación de fuentes. El trabajo de campo del año 2010, en este aspecto, fue una estrategia para cerrar aspectos pendientes desarrollados en los trabajos de campo anteriores. De todo este material sólo una parte fue utilizada para esta tesis (aproximadamente un 40%).

Entrevistas

De todas las entrevistas realizadas y conversaciones informales sostenidas en esta investigación fueron utilizadas 34 de ellas, agrupadas de la siguiente manera:

Cultores nacidos entre 1910 y 1950

Carlos Navarro N°1, Maule, 24 de junio de 2009.

Carlos Navarro N°2, Maule, 26 de Junio de 2009 [Conversación informal].

Elías Zamora, Valparaíso, 2 de mayo de 2009.

Julio Alegría, Ñuñoa, 30 de junio de 2009.

Marcial Campos, Santiago, 9 de octubre de 2008.

Oswaldo Gajardo, Valparaíso, 13 de septiembre de 2008.

Cultores nacidos entre 1950 y 1960 que son parte de la escena

Carlos Godoy, Santiago, 29 de septiembre de 2008.

Héctor Morales; Villa Alemana, 4 de septiembre de 2008.

Héctor Pavez Pizarro, Santiago, 20 de agosto de 2008.

Mario Rojas, Santiago, 24 de septiembre de 2008.

Víctor Hugo Campusano, Santiago, 29 de septiembre de 2010.

Cultores nacidos post 1970

Bernardo Zamora, Valparaíso, 1 de octubre de 2008.

Carlos Godoy, Santiago, 27 de abril de 2009 [Conversación informal].

Carmen López, Santiago, 27 de octubre de 2010.

Cristián Mancilla, Ñuñoa, 12 de junio de 2009
Horacio Hernández, Ñuñoa, 20 octubre de 2008.
Ignacio Hernández, Maipú, 27 de octubre de 2008.
Karen Alfaro, Santiago, 10 de Septiembre de 2008.
Las Capitalinas, Santiago, 13 de mayo de 2009 [Conversación informal].
Las Capitalinas, Santiago, 25 de octubre de 2010 [Entrevista Grupal].
Las Niñas, Pedro Aguirre Cerda, 8 de octubre de 2010 [Entrevista Grupal].
Luís Castro, Santiago, 5 de noviembre de 2008.
Marcelo Campos, Santiago, 22 de abril de 2009 [Conversación informal].
Osvaldo Gajardo y Gloria Arancibia N°1, 14 de abril de 2009 [Conversación informal].
Osvaldo Gajardo y Gloria Arancibia N°2, 11 de mayo de 2009 [Conversación informal].
René Alfaro, Santiago, 6 de noviembre de 2008

Productores, managers, directores de cine, gestores e investigadores

Hiranio Chavez, Paine, 27 de septiembre de 2008.
Iván Amor, Arica, 2 de junio de 2009.
Leticia Daller, Arica, 4 de junio de 2009.
Luís Parra, Santiago, 2 octubre de 2008.
María Sánchez, Santiago, 11 de junio de 2009.
Patricia Chavarría, Santiago, 2 de septiembre de 2008.
Rodrigo Torres, Santiago, 2 de noviembre de 2008.
Santiago Figueroa, Rancagua, 8 de octubre de 2008.

2. Cuestionario

Se aplicó un cuestionario de 35 preguntas cerradas y 1 abierta a 50 grupos de cueca urbana (equivalente a 323 personas) entre abril de 2009 y diciembre de 2010. El diseño y aplicación del cuestionario fue hecho siguiendo las siguientes etapas:

1. Establecimiento de las variables principales a medir, según los objetivos de la tesis.
2. Diseño de las preguntas y testeó del cuestionario en 3 situaciones distintas (con los grupos *Las Joyas del Pacífico* (contacto con Arturo Maturana), *Los Porfiados de la Cueca* (contacto con Marcelo Campos) y *La Isla de la Fantasía* [contacto con Felipe Solís]).

Como no existe un catastro de la cantidad de grupos de cueca urbana existentes en Santiago, no se seleccionó una muestra específica sino que *eventos* donde asistieran la mayor cantidad de grupos de cueca para ser encuestados. Estos eventos sirvieron de contexto de aplicación. La mayor parte de los grupos fue abordado en el evento *Abril Cuecas Mil*, realizado los días 25 y 26 de abril en las dependencias de la Municipalidad de San Bernardo, edificio ubicado en la comuna de San Bernardo, Región Metropolitana².

3. Selección de los grupos en *Abril Cuecas Mil*: En el evento participaron 120 grupos de todas partes del país y todos los estilos (elegidos por la organización del evento). De estos 120 seleccioné sólo de la Región Metropolitana y la Región de Valparaíso (V), que en total fueron 81. A los 81 grupos les apliqué una pregunta-filtro acerca de la cantidad de cueca que tocaban (pregunta 7.5), quedándome sólo con los grupos que cantan cueca en ‘más de la mitad’ o ‘todas’ las veces que se presentaban en vivo o ensayan. Esto arrojó un total de 50 grupos, que es la muestra seleccionada.

² Apliqué el cuestionario aquí por cuatro motivos: a) Por ser el espacio donde se reúnen más grupos de cueca de todo el año; b) Por ser el evento donde se tocan más cuecas de una sola vez en el país (1000 cuecas en 36 horas); c) Por ser conocido por todos los músicos; d) Por ser un lugar legitimado por todos los grupos de cueca urbana o donde casi la totalidad de éstos se ha presentado.

Asistí al evento con dos ayudantes (M.S. y F. S.; el segundo sólo en un 15% del evento) que cooperaron en la filmación y la realización del cuestionario. A estas personas les hice una muy breve capacitación y les entregué instructivos para: a) encuestar; b) filmar; c) fotografiar. Además, les proveí de todo lo necesario para su alimentación y descanso durante las 36 horas del evento.

4. Aplicación y estructura: el cuestionario tuvo una estructura de 47 entradas (preguntas) divididas en 7 ítems, con una duración real de 20 a 30 minutos, según cada caso. Los ítems del cuestionario fueron los siguientes: datos de contacto del grupo, datos personales y trayectoria de cada uno de los miembros del grupo; instrumentos utilizados regular y ocasionalmente en vivo y en ensayo; características de la performance; lugares donde se han presentado; registros fonográficos existentes; pagos, apoyos económicos recibidos e inversión de dinero recibido; formas de difusión de sus registros fonográficos y tipo de performance en vivo; y, finalmente, aprendizaje, tipo, cantidad y estilo (autodefinición) de repertorio que tocan. Se adjunta una copia del cuestionario.
5. Segunda aplicación: una vez finalizado el evento *Abril Cuecas Mil* apliqué el cuestionario a otros grupos de cueca urbana que -por diversos motivos- no pude encuestar el día señalado (6 grupos). Los criterios utilizados para aplicar el cuestionario a estos otros grupos fueron los siguientes:
 - a. Grupos que no estaban en la muestra anterior.
 - b. Grupos que tocan en los lugares donde se hace cueca urbana de manera regular u ocasional durante mi trabajo de Campo (Ópera Catedral, El Huaso Enrique y Bar Victoria).
 - c. Grupo que conocí en mi trabajo de campo y que pude entrevistar.
 - d. Grupos que figuran en los medios de comunicación y tienen visibilidad en Internet, prensa escrita y televisión.
 - e. Grupos mencionados en la página web Cuecachilena.cl.

Debe observarse que a pesar de estos métodos seguidos, no me fue posible aplicar el cuestionario a 5 grupos que forman parte de la escena de la cueca urbana por problemas de tiempo de ellos o míos (en algunos casos) (Los Trukeros, Las Torcazas, Los Tricolores, Las Peñascazo y Los Canallas). El perfil de estos grupos, no obstante, lo conocí en profundidad durante los tres años de trabajo en terreno.

La suma total de grupos encuestados fue de 54. El proceso de revisión a posteriori de los datos del cuestionario, sin embargo, mostró que en el caso de 4 grupos las preguntas

fueron mal aplicadas, por lo que procedí a descartarlos de la muestra final. De este modo, el valor definitivo de los grupos encuestados fue de 50.

Es importante acotar que los resultados de este cuestionario son válidos para los años 2009-2010, pero en algunos casos los proyecto retrospectivamente al período 2000-2008 tomando en cuenta informaciones de prensa, encuestas de consumo cultural (INE, 2003; CNCA, 2007; CNCA, 2011; SUBTEL, 2009; Catalán y Torche, 2005), datos de la publicación de discos de la Sociedad Chilena del Derecho de la (SCD), estadísticas de la Web Cuecachilena.cl e informaciones de orden cualitativo obtenidas en mis observaciones participantes y entrevistas. Esta extrapolación se funda en tres razones metodológicas que considero oportuno aclarar:

- a) Porque sus preguntas fueron formuladas de modo histórico. Por ejemplo, “¿Qué año grabó su primer disco?” o “¿Entre qué años dejó de participar usted en este grupo?”;
- b) Porque fueron aplicadas a grupos que estaban activos en esa época (2000-2008), como La Gallera, Los Santiaguinos, Las Torcazas, Las Capitalinas, Altamar, Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna y Las Niñas;
- c) Porque la información obtenida en preguntas sobre consumo cultural coincide con lo que señalan los informes del Instituto Nacional de Estadística, la literatura académica y las Encuestas de Consumo Cultural anteriores a 2009. Por ejemplo, en estas encuestas se testimonia el aumento en el uso de la tecnología -en el segmento etario juvenil de clase media- a principios de la década del 2000, cuestión que concuerda con lo que señalan los resultados de mi cuestionario en el año 2009-2010. Con esto no quiero decir que la información deba ser igual en ambas fuentes, sino que ciertos datos objetivos que han sido estudiados con muestras de representatividad nacional arrojan resultados similares con un margen de error más bajo. Usando esta concordancia puedo afirmar, por ejemplo, que “el uso de la tecnología entre los jóvenes de clase media fue incrementándose a medida que avanzaba la década” y luego aplicarlo a grupos de cueca cuyo rasgo etario y uso de la tecnología fue similar de acuerdo a los que mis fuentes, entrevistas y osbervaciones me señalan.

Finalmente, cabe mencionar que junto con el cuestionario aplicado en Santiago realicé un trabajo de campo instrumental (o “subtrabajo de campo”) en la ciudad de Arica (ubicada en la frontera con Perú, a 2 mil kilómetros al norte de Santiago) durante los

meses de Mayo y Junio de 2009. El objetivo fue hacer una observación no participante en el *XLI Campeonato de Cueca Nacional* de Arica (de 7 días) y aplicar un formulario especial sobre Campeonatos de cueca y Clubes de cueca a los bailarines del mismo. Algunos de los datos obtenidos por este formulario fueron utilizados en el capítulo 1, pero la mayor parte no fue integrada por lo que no adjunto copia de éste.

Se adjunta a continuación el modelo instrumento de recolección de información que fue aplicado (cuestionario) manteniendo su formato original.

CUESTIONARIO SOBRE CUECA CHILENA

[Se ha mantenido el formato original del Cuestionario]

Encuestador(a)

☐ M

☐ C

Nº _____

1 INDIVIDUALIZACIÓN

1.1 DATOS DE CONTACTO DEL GRUPO

Nombre del grupo	
Director del grupo, si tiene	
Año de inicio de actividades	
Comuna de nacimiento	
Tiempo de interrupción de funcionamiento del grupo	<div><input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/> SI</div> → Entre ____ y ____
Tiene manager	<div><input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/> SI</div> → <input type="checkbox"/> Toca en el grupo
Mail de contacto	
Teléfono de contacto	
Sitio o información en Internet	

1.2 DATOS PERSONALES Y TRAYECTORIA DE LOS MIEMBROS DEL GRUPO

(pase a hoja siguiente)

N° Y NOMBRE DEL MIEMBRO	E D A D	SEXO		AÑO INGRESO	INTERRUPCIÓN		TOCA EN OTROS GRUPOS			ESTUDIOS FORMALES DE MÚSICA (en curso o terminados)		ESTUDIOS NO FORMALES		OTROS ESTUDIOS FORMALES (NO DE MÚSICA)		OTROS ESTUDIOS NO FORMALES (NO MÚSICA)
		M	F		NO	SI (años)	NO	SI (Regularmente) -Cuál	SI (Ocasionalmente) -Cuál	Escuela Música	Clase particular	Talleres < 1 mes	Talleres > 1 mes	Universidad	Técnico Profesional	Cuáles
1						Dde ____ Hasta ____										
2						Dde ____ Hasta ____										
3						Dde ____ Hasta ____										
4						Dde ____ Hasta ____										
5						Dde ____ Hasta ____										
6						Dde ____ Hasta ____										
7						Dde ____ Hasta ____										
8						Dde ____ Hasta ____										

1.3 PERTENENCIA - FOLCLORE

¿Pertenece o perteneció alguna vez a algún grupo de proyección folclórica o de folclore? (del tipo <i>Cuncumén, Millaray, Palomar</i>) <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> Si ¿Cuáles?							
N° MIEMBRO	Grupos de instituciones o empresas	Grupos escolares	Grupos universitarios	Grupos de Municipalidades, Bibliotecas u otros órganos del Estado	Grupos de Clubes de Cue-ca o de Huaso	Grupos formados por usted mismo	Otros tipos ¿cuáles?
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							

¿Actualmente el GRUPO es miembro / socio de alguna sociedad ligada a los derechos de autor?

☐ No
 ☐ Si
 ¿Cuál?

Sindicato de Folcloristas y Guitarristas de Chile	
Sociedad Chilena Autores y Compositores (Sochayco)	
SCD	
Otra	

(Marcar una o más opciones)

2 INSTRUMENTOS UTILIZADOS

¿Qué instrumentos usa el grupo? - ¿Hay algún otro instrumento que use, pero menos?

INSTRUMENTOS	TIPO	REGULAR- MENTE	OCASIONAL- MENTE	LO USA EN VIVO		
				Sí	No	A veces
Piano	Eléctrico					
	Acústico					
Guitarra acústica ("enchufada" o no)	Cuerda nylon					
	Cuerda metálica					
Guitarra eléctrica	Con efectos					
	Sin efectos					
Bajo	Contrabajo					
	Bajo eléctrico					
Acordeón	Piano					
	De Botones					
Arpa	Cromática (paraguaya)					
	Diatónica					
Pandero						
Tormento o tañador	(nada)					
Cajón peruano	(nada)					
Conchas / Platos café	(nada)					
Batería	Básica (platillos, bombo, caja, jam block)					
	Completa (más instrumenntos)					
Otro : ____						
¿Falta alguno que no haya mencionado?	_____					

3 PERFORMANCE

3.1 Lugar de ensayo	<input type="checkbox"/>	Casa de familiar o amigo	Paga por el	
			<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/> No
	<input type="checkbox"/>	Centro cultural, institución cultural, Restaurant o similar	Paga por el	
			<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/> No
	<input type="checkbox"/>	Otros: _____	Paga por el	
			<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/> No
3.2 Vestuario	<input type="checkbox"/>	No usan		
	<input type="checkbox"/>	Usan ¿Cuál? →	<input type="checkbox"/> China y huaso	
			<input type="checkbox"/> Ropón y huaso	
			<input type="checkbox"/> Otro: _____	
3.3 Cuántas personas cantan (cuando están todos) (no anotar nombres)	<input type="checkbox"/>	1		
	<input type="checkbox"/>	2		
	<input type="checkbox"/>	3		
	<input type="checkbox"/>	4		
	<input type="checkbox"/>	5 o más		
	<input type="checkbox"/>	Todos		
3.4 Lugares	En qué ciudades, comuna o región del país se presentan con mayor frecuencia		1	_____
			2	_____
			3	_____
			4	_____

4 ESPACIOS DE PRESENTACIÓN (Ha tocado en alguna de estas situaciones [música en vivo])

(marca una o más opciones)

<input type="checkbox"/> Campeonatos de cueca comunales, regionales o nacionales	<input type="checkbox"/> Espacios populares de Santiago o Valparaíso (La Vega, Estación Central, Matadero, Mercado, Puerto, Club Hípico, Viseca u otro)
<input type="checkbox"/> Muestras (o encuentros) de cueca de algún tipo	<input type="checkbox"/> Peñas y/o encuentros universitarios
<input type="checkbox"/> Sede de Clubes de Cueca o Clubes de huasos	<input type="checkbox"/> Restaurantes, Bares
<input type="checkbox"/> Encuentros de payadores	<input type="checkbox"/> Festivales (Del Huaso de Olmúe, del Membrillo, Viña del Mar, etc.)
<input type="checkbox"/> Carnavales culturales	<input type="checkbox"/> Fondas, ramadas u otros de Fiestas Patrias
<input type="checkbox"/> Actos de carácter político (protestas, huelgas, eventos de partidos, campañas políticas,etc.)	<input type="checkbox"/> Discoteque, Pub
<input type="checkbox"/> Otro 1: _____	<input type="checkbox"/> Otro 2: _____

5 REGISTRO Y PRODUCCIÓN

5.1 ¿Ha realizado grabaciones de cuecas (suyas o de otros)?

☐ No ☐ Si

¿Dónde?

(marca una o más opciones)

Estudio de grabación →

En eventos en vivo (conciertos de su grupo o de otros grupos que los invitan, carnavales culturales, otros)

Otro:

Chico

Grande

En su casa

Fuera de su casa

Con público

Sin público

5.2 ¿Cuántas ha hecho?: _____

5.3 ¿Esa(s) grabación(es) tuvo(ieron) una edición final (pública)?

☐ No ☐ Si

→ Enumérelas (seguir abajo)

5.4 ENUMERE EL TÍTULO, FIN Y MEDIO DE CADA GRABACIÓN

<div>1</div> <div>*Título: _____</div> <div>_____</div> <div>_____</div> <div>* Año: _____</div> <div>* Formato:</div> <div>__ DVD __ CD</div> <div>__ Casete __ Otro</div>	<div>Con qué fin <u>el grupo</u> realizó la grabación</div> <div>Por exigencia del sello discográfico</div> <div>Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div> <div>Para hacer un <u>DVD</u></div> <div>Para participar en una antología/compilación</div> <div>Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div>	<div>La grabación del <u>grupo</u> fue hecha para...</div> <div>Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div> <div>Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div> <div>Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div> <div>Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div>
<div>2</div> <div>*Título: _____</div> <div>_____</div> <div>_____</div> <div>* Año: _____</div> <div>* Formato:</div> <div>__ DVD __ CD</div> <div>__ Casete __ Otro</div>	<div>Con qué fin <u>el grupo</u> realizó la grabación</div> <div>Por exigencia del sello discográfico</div> <div>Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div> <div>Para hacer un <u>DVD</u></div> <div>Para participar en una antología/compilación</div> <div>Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div>	<div>La grabación del <u>grupo</u> fue hecha para...</div> <div>Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div> <div>Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div> <div>Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div> <div>Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div>

ENUMERE EL TÍTULO, FIN Y MEDIO DE CADA GRABACIÓN (CONTINUACIÓN)

<div>3</div> <div><div>*Título: _____ _____ _____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato: __ DVD __ CD __ Casete __ Otro</div></div>	<div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div> <div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div></div>	<div>La grabación del grupo fue hecha para...</div> <div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div>	<div>4</div> <div><div>*Título: _____ _____ _____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato: __ DVD __ CD __ Casete __ Otro</div></div>	<div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div> <div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div></div>	<div>La grabación del grupo fue hecha para...</div> <div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div>
<div>5</div> <div><div>*Título: _____ _____ _____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato: __ DVD __ CD __ Casete __ Otro</div></div>	<div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div> <div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div></div>	<div>La grabación del grupo fue hecha para...</div> <div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div>	<div>6</div> <div><div>*Título: _____ _____ _____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato: __ DVD __ CD __ Casete __ Otro</div></div>	<div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div> <div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div><div>— Para enviar grabaciones a</div></div>	<div>La grabación del grupo fue hecha para...</div> <div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div>

ENUMERE EL TÍTULO, FIN Y MEDIO DE CADA GRABACIÓN (CONTINUACIÓN)

<div><div>8</div><div><div>*Título: _____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato:</div><div><div>__ DVD __ CD</div><div>__ Casete __ Otro</div></div></div></div> <div><div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div><div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div></div></div> <div><div>La grabación del grupo fue hecha para...</div><div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div></div>	<div><div>8</div><div><div>*Título: _____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato:</div><div><div>__ DVD __ CD</div><div>__ Casete __ Otro</div></div></div></div> <div><div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div><div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div></div></div> <div><div>La grabación del grupo fue hecha para...</div><div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div></div>
<div><div>9</div><div><div>*Título: _____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato:</div><div><div>__ DVD __ CD</div><div>__ Casete __ Otro</div></div></div></div> <div><div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div><div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div></div></div> <div><div>La grabación del grupo fue hecha para...</div><div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div></div>	<div><div>10</div><div><div>*Título: _____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>_____</div><div>* Año: _____</div><div>* Formato:</div><div><div>__ DVD __ CD</div><div>__ Casete __ Otro</div></div></div></div> <div><div>Con qué fin el grupo realizó la grabación</div><div><div>— Por exigencia del sello discográfico</div><div>— Especialmente para hacer un <u>CD</u> con nuestro repertorio</div><div>— Para hacer un <u>DVD</u></div><div>— Para participar en una antología/compilación</div><div>— Sólo para tener un registro de nuestra actividad</div><div>— Para enviar grabaciones a</div></div></div> <div><div>La grabación del grupo fue hecha para...</div><div><div>— Sello discográfico conocido (major: EMI, Universal, RCA, IRT, SONY, otro)</div><div>— Sello discográfico independiente (<i>indie</i>: Chile Profundo, OeMe, Liberación, Oveja Negra, Azul)</div><div>— Por una subvención pública (FONDART, FONMUS, etc.)</div><div>— Como independientes <u>sin sello</u> (autogestión, autoproducción)</div></div></div>

5.5 Hablando en general,
cuando tocan ¿les pagan?

(una alternativa por llave)

EN SEPTIEMBRE

- Siempre
- La mayor parte de las veces
- Algunas veces
- Nunca

FUERA DE SEPTIEMBRE

- Siempre
- La mayor parte de las veces
- Algunas veces
- Nunca

5.6 ¿Cuánto le pagan al
grupo por cada presen-
tación?, diga un rango

(una alternativa)

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| — \$15.000-30.000 | — \$300.000-350.000 |
| — \$30.000-50.000 | — \$350.000-400.000 |
| — \$50.000-70.000 | — \$400.000-450.000 |
| — \$70.000-90.000 | — \$450.000-500.000 |
| — \$90.000-100.000 | — \$500.000-550.000 |
| — \$100.000-120.000 | — \$550.000-600.000 |
| — \$120.000-150.000 | — \$600.000-700.000 |
| — \$150.000-200.000 | — \$700.000-800.000 |
| — \$200.000-250.000 | — \$800.000-900.000 |
| — \$250.000-300.000 | — \$900.000-1.000.000 |

5.7 ¿Cuándo les pagan?

- Antes de tocar
- El mismo día que tocan
- Después de tocar

5.8 ¿Cómo
les pagan?

- ¿Con boleta?
- ¿Sin boleta?

5.9 Ha recibido apoyo
económico alguna
vez

☐ NO

☐ SI

→

- Fondos del Estado (FONDART, FONMUS u otro del CNCA)
- Municipalidades
- Otros órganos del Estado (Oficinas Turismo, Ministerios, Bibliotecas, INJUV, SENAME, MINREL)
- Corporación/Fundaciones sin fines de lucro
- Empresas
- Amigos, familiares
- Otro: _____

(marca una o más opciones)

5.10 Cuando el grupo
logra juntar dinero y
decide invertir,
¿general-mente en qué
gastan la plata?

- Viajes, desplazamiento de algún tipo
- Afiches, difusión (audiov, escrito, internet)
- Uso de salas de ensayo
- Grabación de discos
- Manager del grupo
- Materiales (cuerdas, micrófono, amplificación, instr., etc.),
- compra/renovación
- Compra vestuario
- Escenografías para presentaciones
- Se reparten la plata entre ustedes
- Otro: _____

(marca una o más opciones)

6 DISTRIBUCIÓN

6.1 Han aparecido
reseñado alguna
vez por algún
medio de
comunicación,
¿cuál?

☐ NO

☐ SI

→

→ En MC
escrito

→ En MC
audiovisuales

- Diarios nacionales
- Diarios regionales
- Revistas, pasquines
- Otro: _____
- Radios Fm o AM nacionales
- Radios regionales o locales
- Cine
- Documentales
- Televisión abierta (noticias, películas, series, telenovelas, etc.)
- Televisión por cable (noticias, películas, series, telenovelas, etc.)
- Internet
- Otro: _____

(marca una o más opciones)

6.2 Respecto de la difusión que <u>ustedes</u> hacen de su trabajo, ¿a través de qué medio dan a conocer su trabajo?	<input type="checkbox"/>	Por Internet →	<input type="checkbox"/>	Youtube u otro (vídeos)
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Myspace
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Blog
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Fotolog
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Página web propia
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Redes sociales (Facebook, Hi5, Otras)
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Chat (MSN, Skype, otro)
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Cuecachilena.cl
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Mail (listas de correo, mensajes masivos)
	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	Otro: _____
(marca una o más opciones en todas)		<input type="checkbox"/>	Radio regional o nacional	
<input type="checkbox"/>		Diarios, revistas		
<input type="checkbox"/>		Televisión		
<input type="checkbox"/>		Otro		

6.3 ¿Cómo distribuye su trabajo entre la gente?	<input type="checkbox"/>	Llega a acuerdo con las disquerías grandes, que se hacen cargo distribuir (Feria del Disco, Otra: _____)
	<input type="checkbox"/>	Lleva el disco a las disquerías pequeñas
	<input type="checkbox"/>	Vende entre amigos y conocidos (por mano)
	<input type="checkbox"/>	Vende en los conciertos (stand en tocata)
	<input type="checkbox"/>	El sello se hace cargo de la distribución
(marca una o más opciones)		Otro: _____

7 REPERTORIO

7.1 ¿Con qué frecuencia tocan en vivo?	<input type="checkbox"/>	al mes	(una de las dos)
	<input type="checkbox"/>	al año	

7.2 Cuecas que cantan son...	<input type="checkbox"/>	de la tradición
	<input type="checkbox"/>	compuestas por los miembros del grupo
	<input type="checkbox"/>	de otros autores que están vivos
	<input type="checkbox"/>	de otros autores fallecidos
(marca una o más opciones)		

7.3 Cómo aprendió el repertorio que canta (que no sea de ustedes mismos)	<input type="checkbox"/>	Escuchando discos
	<input type="checkbox"/>	De la familia
	<input type="checkbox"/>	De amigos (actuales o antiguos)
	<input type="checkbox"/>	En talleres de cueca o folclore
	<input type="checkbox"/>	Otra vía: _____
(marca una o más opciones)		

7.4 ¿Cuántas cuecas <u>pueden</u> tocar como grupo?	<input type="checkbox"/>	Entre 10 y 30
	<input type="checkbox"/>	Entre 30 y 50
	<input type="checkbox"/>	Entre 50 y 70
	<input type="checkbox"/>	Entre 70 y 100
	<input type="checkbox"/>	Entre 100 y 130
	<input type="checkbox"/>	Entre 130 y 160
	<input type="checkbox"/>	Entre 160 y 200
	<input type="checkbox"/>	Entre 200 y 300
	<input type="checkbox"/>	Entre 300 y 400
	<input type="checkbox"/>	Entre 400 y 500
(marca sólo una opción)		

<input type="checkbox"/>	Menos de la mitad (1-49%)
--------------------------	---------------------------

7.5 ¿Qué parte de su repertorio son cuecas (que toquen)?	<input type="checkbox"/>	La mitad (50%)
	<input type="checkbox"/>	Más de la mitad (50-90%)
	<input type="checkbox"/>	Todo (90-100%)

7.6 Además de la cueca, ¿su grupo interpreta otros géneros musicales en sus conciertos en vivo o en sus ensayos?	<input type="checkbox"/> No	
	<input type="checkbox"/> Si	
	<input type="checkbox"/>	tonada
	<input type="checkbox"/>	bolero
	<input type="checkbox"/>	vals peruano
	<input type="checkbox"/>	cumbia
	<input type="checkbox"/>	tango
	<input type="checkbox"/>	chilenos (periconas, resbalosa, sirilla, rin, zamacueca, sajuriana, otros)
	<input type="checkbox"/>	rock en general
	<input type="checkbox"/>	mexicanos (corridos y/o rancheras)
	<input type="checkbox"/>	tropical (salsa, merengue, bachata)
	<input type="checkbox"/>	otros: _____

7.7 ¿Ha hecho fusión con otros estilos o géneros musicales?	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/>	Rock	<input type="checkbox"/>	Ranchera
			<input type="checkbox"/>	Pop	<input type="checkbox"/>	Balada, canción romántica
			<input type="checkbox"/>	Tango	<input type="checkbox"/>	Funk, Punk
			<input type="checkbox"/>	Salsa	<input type="checkbox"/>	Jazz y sus variantes
			<input type="checkbox"/>	Hip hop/Rap	<input type="checkbox"/>	Otro: _____
					<input type="checkbox"/>	

7.8 ¿Cómo definirías el estilo del grupo?	<input type="checkbox"/>	No sabe / No lo definiría
	<input type="checkbox"/>	_____

¡Muchas gracias! Y una última cosa: ¿podríamos contactarlos por mail en caso de que faltara algo?. Les mantendremos informados de lo que vamos a hacer con esta encuesta.

3. Disco Compacto

	Título de la cueca	Intérprete	Autor	Fecha	Contexto	Capítulo donde se menciona	Referencia discográfica
1.	“El arrepentido”	Los Tres	Roberto Parra	1996	Recuperación de músicos de antaño y de la cueca urbana, años 90.	1	Disco: <i>Unplugged</i> . Los Tres. Miami: Sony Discos, 1996. Compact Disc.
2.	“La vida que yo he pasado”	Los Tres	Roberto Parra	1996	Recuperación de músicos de antaño y de la cueca urbana, años 90.	1	Disco: <i>Unplugged</i> . Los Tres. Miami: Sony Discos, 1996. Compact Disc.
3.	“Señore mire su gallo”	Mario Catalán	Mario Catalán	1970	Ejemplo de voz aguda, impostada y nasal (“Pito”).	3	<i>Cuecas con Escándalo</i> . Varios. Liberación. Chile, 2006, pista 10. Reedición del original <i>Cuecas con Escándalo</i> . Varios. Chile: RCA Víctor, 1970, LPVE-6267.
4.	“Le tengo dicho a mi negra”	Mario Catalán	Mario Catalán	1970	Ejemplo de voz aguda, impostada y nasal (“Pito”) y canto de “lotes”.	3	<i>Cuecas con Escándalo</i> . Varios. Liberación. Chile, 2006, pista 11. Reedición del original <i>Cuecas con Escándalo</i> . Varios. Chile: RCA Víctor, 1970, LPVE-6267.
5.	“El Chailaila”	Los Trukeros	Rodrigo Miranda	2008	Concierto de Los Trukeros en el Centro Cultural Matucana 100. Grabada el 16 de julio de 2008 en trabajo de observación en el Centro Cultural Matucana 100.	4	Esta cueca aparece por primera vez en el disco <i>Cuecas Bravas</i> (2003), pista 16. Video .
6.	“Me gustan los barrios bravos”	Los Chileneros	Hernán Núñez	1968	Ejemplo de “anticipación”.	5	<i>La Cueva Brava</i> . Los Chileneros. El Folklore Urbano, Volumen IV. Chile: EMI Odeón, 1968, pista 2.
7.	“Veneno para que muera”	La Gallera	Horacio Hernández	2011	Ejemplo de “animación” con precisión rítmica.	5	<i>Invernal</i> . La Gallera. Chile: Edición independiente, 2011, pista 2.
8.	“Las flores de Recoleta”	Los Trukeros	Pablo Guzmán y Rodrigo Miranda	2003	Ejemplo de métrica alterada (incluye un texto interpolado).	5	<i>Cuecas Bravas</i> . Los Trukeros. Chile: FONDART, 2003, pista 13.
9.	“Compañera del alma”	Altamar	Víctor Hugo Campusano	2003	Ejemplo de cueca romántica con frases más largas, pulso más contenido y uso de melismas.	5	<i>La Revolución de la Cueva!</i> Altamar. Chile: Autoedición, 2003, pista 18.

	Título de la cueca	Intérprete	Autor	Fecha	Contexto	Capítulo donde se menciona	Referencia discográfica
10.	“Olvidame”	Las Torcazas	Víctor Hugo Campusano	2006	Ejemplo de cueca romántica con frases más largas, pulso más contenido y uso de melismas.	5	<i>La Revolución de la Cueca II. El Regreso.</i> Varios. Chile: FONDART, 2006, pista 2.
11.	“Bien sabe la Rosa”	Vendabal	Víctor Hugo Campusano	2009	Ejemplo de cueca romántica con frases más largas, pulso más contenido y uso de melismas.	5	<i>La Revolución de la Cueca III. La Conquista Final.</i> Varios. Chile: Manimal, 2009, pista 7.
12.	“Tate piolita”	Los Tricolores	Hernán Núñez	2003	Ejemplo de cueca chilenera con pulso más rápido, frases silábicas y motivos cortos.	5	<i>Cuecas de Remolienda.</i> Los Tricolores. Chile: Autoedición, 2003, pista 9.
13.	“Cuando pulso mi guitarra”	Hernán Núñez y Los Chileneros	Hernán Núñez	1984	Ejemplo de cueca chilenera con pulso más rápido, frases silábicas y motivos cortos.	5	<i>Por los barrios bravos.</i> Hernán Núñez and Los Chileneros. Chile: Star Sound, 1984, pista 13.
14.	“Mis Esperanzas”	Las Torcazas	[Las Torcazas]	2003	Ejemplo de salto de octava en el motivo <i>b</i> de la cueca, dentro de un ámbito de octava.	5	<i>Cueca... sentimiento de mujer.</i> Las Torcazas. Chile: Autoedición, 2003, pista 2
15.	“La Carta”	Dúo Araneda-Lizama	Efraín Navarro	1988	Ambiente de sexta mayor con un motivo <i>a</i> de quinta aumentada y aguda nota inicial (Sol# sobre la pauta).	5	<i>Cuecas Bravas.</i> Luis Hernán Araneda (El Baucha) and Raúl Lizama (El Perico). Chile: Star Sound, 1988, pista 4.
16.	“María de la Pintana”	Altamar	Víctor Hugo Campusano	2006	Salto de sexta mayor ascendente y descendente con extensa frase silábica que acaba en la octava inferior de la tonalidad. Muletilla de 14 sílabas y uso del <i>rubato</i> como aspectos que permiten mayor teatralidad de la performance.	5	<i>La Revolución de la Cueca II. El Regreso.</i> Varios. Chile: FONDART, 2006, pista 1.
17.	“Perico Cantor”	Los Santiaguinos	Gerardo Hoffmann Estay	2005	Uso del ámbito de décima con múltiples saltos interválicos e innovación vocal.	5	<i>Los Santiaguinos en vivo.</i> Los Santiaguinos. Chile: Sello Azul, 2005, pista 13.
18.	“Cueca Landó”	Las Capitalinas	Karen Alfaro	2006	Ámbito de novena menor y salto melódico de séptima menor descendente. Mezcla directa de los ritmos 3/4 y 6/8.	5	<i>También es Cueca.</i> Las Capitalinas. Chile: Feria Mix, 2006, pista 1.

	Título de la cueca	Intérprete	Autor	Fecha	Contexto	Capítulo donde se menciona	Referencia discográfica
19.	“Tú no me olvidas”	Las Torcazas	[Las Torcazas]	2003	Cueca con modulación.	5	<i>Cueca... sentimiento de mujer.</i> Las Torcazas. Chile: Autoedición, 2003, pista 1.
20.	“El ángel de la cueca”	Mario Rojas y grupo	M. Rojas y F. Bravo	2007	Introducción de variables sonoras distintas a la cueca campesina y otras variantes de cueca urbana, como efectos electrónicos sobre las voces e interpolaciones de textos, motivos melódicos repetitivos minimalistas y recitaciones.	5	<i>El Ángel de la Cueca.</i> Mario Rojas y músicos. Chile: Chile Profundo, 2007, pista 3.
21.	“Con llave”	Mario Rojas y grupo	M. Rojas, F. Bravo y F. Fauré	2007	Introducción de variables sonoras distintas a la cueca campesina y otras variantes de cueca urbana, como <i>loops</i> e interpolaciones sobre textos de cueca, uso del idioma inglés, fusión de géneros musicales (funk), solos de voz, sonidos electrónicos y voces intervenidas.	5	<i>El Ángel de la Cueca.</i> Mario Rojas y músicos. Chile: Chile Profundo, 2007, pista 5.
22.	[Baile de Cueca colectivo]	Varios	-	2008	Baile de cueca urbana de una pareja durante el cuecazo ofrecido por Las Niñas en el Club Social Los Guindos, 16 de agosto de 2008. Obtenido en trabajo de campo.	5	-
23.	[Baile de Cueca colectivo]	Varios	-	2008	Baile de cueca urbana colectivo durante el cuecazo ofrecido por Las Niñas en el Club Social y Deportivo Comercio Atlético, 17 de octubre de 2008. Obtenido en trabajo de campo.	5	-
24.	[Baile de Cueca colectivo]	Varios	-	2008	Baile de cueca urbana colectivo del público en el contexto del campeonato de cueca de libre expresión, Valparaíso 13 de septiembre de 2008. Obtenido en trabajo de campo.	5	-

	Título de la cueca	Intérprete	Autor	Fecha	Contexto	Capítulo donde se menciona	Referencia discográfica
25.	[Baile de cueca huasa en contexto de campeonato]	Varios	-	2008	Pareja en competencia en el Campeonato Nacional Maestro, comuna de Lo Barnechea, Santiago, 1 de noviembre de 2008. Obtenido en trabajo de campo.	5	-
26.	“Yo soy de abolengo moro”	La Gallera	Horacio Hernández	2011	Ejemplo de “animación” con precisión rítmica. Ejemplo chilenero de apertura de cueca con el ritmo de 6x8 para luego pasar a la cueca o la introducción por medio de un nexo de 3/4 (segundo 0:14).	5	<i>Invernal</i> . La Gallera. Chile: Edición independiente, 2011, pista 1.
27.	“La novia”	El Perico Chilenero y El Baucha	Efraín Navarro	1988	Ejemplo de “nexo cromático” (segundo 0:29 a 0:32).	5	<i>Cuecas Bravas</i> . Luis Hernán Araneda (El Baucha) and Raúl Lizama (El Perico). Chile: Star Sound, 1988, pista 13.
28.	“Quiereme como te quiero- Pajarito no me cante- Caracolé”	Los Chinganeros	De la Tradición, recuperada por Fdo. González Marabolí	2009	Ejemplo de “canto a la rueda” con emisión vocal de amplio volumen, con impostación nasal, timbre penetrante de colores opacos y sonido gangoso. Sin instrumentos (segundos 2:56-final).	6	<i>Cuecas de Barrios Populares</i> . 2009. Chile: Fondo para el Fomento de la Música Nacional, pista 1. Nótese que la pista posee 3 cuecas distintas grabadas en un mismo track.
29.	“La rosa con el clavel”	Las Dos Alicia	[S.N.] Martínez	1960	Ejemplo de canto campesino de cueca con voces agudas femeninas en registro de soprano, a dúo y en terceras paralelas.	6	Varios. <i>¡A bailar cueca!</i> 1964. Chile: EMI Odeón, pista 3.
30.	[Canto a la rueda] “Las niñas de calle Duarte”	Los Chinganeros	Fernando González Marabolí	2009	Ensayo del conjunto Los Chinganeros. Canto a la rueda de Los Chinganeros de la cueca “Las Niñas de Calle Duarte”, disco “Cuecas de Barrios Populares”. Obtenido en trabajo de campo.	6	-